HEINRICH SCHÜTZ

ROGER TELLART



MUSICIENS DE TOUS TEMPS

SEGHERS

HEINRICH SCHÜTZ

par

ROGER TELLART

MUSICIENS
DE TOUS LES TEMPS

HEINRICH SCHÜTZ

L'homme et son œuvre

par ROGER TELLART

Catalogue des œuvres

Discographie

Illustrations

Editions Seghers

Collection dirigée par JEAN ROIRE

Couverture dessinée par JEAN FORTIN

L'enfance. Les années de jeunesse : Köstritz, Weissenfels, Cassel, Marbourg •

A l'époque où la France, dans les dernières années du règne de Henri III, était déchirée par les luttes entre Ligueurs et Huguenots, le monde germanique connaissait, depuis près de trente ans, la paix religieuse. Une paix fragile, certes, et assez arbitraire, fondée sur le principe : *cujus regio, ejus religio* (tel prince, telle religion). Le Recès d'Augsbourg (1555) établissait en effet officiellement la coexistence du catholicisme et du luthéranisme. « Les sujets devaient, sous peine de bannissement, suivre la confession de leur prince ou de leur conseil de gouvernement. » Cette cote mal taillée apportait du moins une stabilisation politique salutaire, dont profitèrent surtout la Saxe, la Hesse et la Thuringe qui avaient été parmi les régions les plus éprouvées par la guerre civile. Là, la Réforme a planté ses racines les plus profondes ; là, elle s'est incarnée, à ses débuts, dans la résistance de l'Electeur de Saxe, Frédéric le Sage — le protecteur de Luther — du Landgrave Philippe de Hesse, comme dans les excès des « Illuminés » de Zwickau, conduits par Thomas Munzer. Là, elle a marqué les esprits et la spiritualité des habitants d'une empreinte ineffaçable. Là enfin, pendant deux siècles, le meilleur du génie musical allemand s'est trouvé associé, pour les services liturgiques, à la paraphrase des Ecritures, depuis les auteurs de la *Liedmesse in Sätzen der Reformationszeit,* jusqu'à Jean-Sébastien Bach.

On remarque encore aujourd'hui à Köstritz, petit bourg situé

aux confins de la Thuringe et de la Saxe, sur la route qui mène de Gera à Leipzig, une vaste bâtisse, à l'enseigne de la « Grue d'Or ». C'est dans cette maison que naquit le 8 (ou 14) octobre 1585, Heinrich, cinquième enfant (d'un deuxième lit) de Christoph et Euphrosyne Schütz, hôteliers de l'endroit. Malgré leur état d'aubergistes, les Schütz étaient de condition aisée : l'ancêtre Hans Ier, originaire de Franconie, appartenait vers le milieu du XVe siècle, aux classes patriciennes de Nuremberg. Par sa mère, née Biegert (ou Piegert), le futur musicien pouvait également se prévaloir d'ancêtres honorablement connus.

En 1591, Christoph Schütz quitta Köstritz pour Weissenfels, localité plus importante où il recueillait l'héritage de son frère Albrecht, mort l'année précédente. Il y continua le même métier d'hôtelier, cette fois à l'enseigne du « Chasseur » (*zum Schützen*), jeu de mots lui ayant été inspiré par son propre nom (dérivé du latin *Sagittarius*). Il ne semble pas que la musique ait auparavant tenu un grand rôle dans les loisirs de la famille. Mais chacun des enfants reçut une éducation soignée et comme Heinrich manifestait des dispositions précoces pour le chant, ses parents décidèrent de confier son instruction musicale aux meilleurs professeurs de la ville. Le jeune garçon fut suivi dans ses progrès par le Cantor Georg Weber, auteur de *Psaumes de David,* et l'organiste Heinrich Colander. Il se distingua vite, sous leur autorité, comme l'un des premiers solistes du *Knabenchor*. Aussi, un jour de 1598, le Landgrave de Hesse, Maurice dit le Lettré, qui de passage à Weissenfels, avait pris pension chez les Schütz et entendu le petit sopraniste, fut si favorablement impressionné qu'il proposa immédiatement aux parents d'engager l'enfant dans sa chapelle musicale, assurant que ses études générales n'en souffriraient pas et que la meilleure éducation littéraire, ainsi que la mise en pratique « des plus nobles vertus chrétiennes », lui seraient dispensées. Mais, malgré la qualité du demandeur, Christoph n'était guère enthousiaste à la perspective d'une longue séparation. Il fallut que le Prince revînt à la charge à plusieurs reprises pour qu'il accédât à son désir, près d'un an plus

tard. Le 20 août 1599, Heinrich quittait donc le foyer paternel pour le Gymnase (Lycée) de Cassel...

Cassel était alors, sous l'impulsion de son Landgrave, l'un des centres culturels les plus actifs de tout l'Empire. Véritable humaniste en ce siècle de violences, Maurice le Lettré nous apparaît comme l'une des belles figures de son temps. Bon helléniste et latiniste, il traduisait comédies et tragédies antiques, laissa plusieurs traités de versification, entreprit de rédiger un « Cours de Langue allemande », était passionné de philologie, de théologie et d'art dramatique, allant jusqu'à faire construire à cet effet l' « Ottoneum », le plus ancien théâtre fixe d'Allemagne, et à subvenir aux besoins d'une importante troupe de comédiens anglais. Il ne délaissait pas pour autant la musique et s'essayait à la composition sur les conseils de son maître de chapelle, Georg Otto. Celui-ci, à défaut de dons exceptionnels, affirmait tout au long d'une œuvre essentiellement liturgique, un solide métier de polyphoniste. C'est aux leçons d'un tel mentor que le jeune Schütz doit d'avoir été familiarisé très tôt avec les sévères « exercices de style » du contrepoint flamand.

Heinrich est âgé de quatorze ans quand il entre à l'*Alumnat* du *Collegium Mauritianum*. Aussi ne garde-t-il pas son émouvante « voix de déchant » qui avait fait l'admiration du Landgrave. La mue survenant quelques mois plus tard, il se retrouve chanteur et instrumentiste de la Chapelle principale. Les pensionnaires du collège (outre les *Kantorei* et les enfants de l'*Alumnat*, de nombreux fils de nobles y sont admis comme pages), apportent une contribution permanente aux cérémonies de la petite cour. Ils sont tous vêtus du même uniforme noir et l'on prend grand soin de leur voix. Un médecin attaché à l'école surveille leur état de santé et recommande la bière comme excellente pour les exercices de chant. L'enseignement musical occupe, bien entendu, une part importante dans l'emploi du temps de chaque élève : au minimum une heure quotidienne de solfège. Les autres disciplines ne sont cependant pas sacrifiées à la seule musique. Heinrich travaille ainsi les mathémati-

ques et la théologie, apprend le grec, le latin et le français (d'un certain Dufour, mauvais poète ayant fini par échouer à Cassel comme pédant de Collège), et reçoit de ses professeurs les plus flatteuses appréciations. L'étude l'attire et, avec elle les Livres, qui contiennent, fixée en beaux caractères, toute la sagesse du monde. Il ira même jusqu'à écrire, pour la fête de son protecteur, une *Oratiocunla de S. Mauritio*, habile commentaire latin de la Légende du Martyr de la Légion thébaine, qui lui vaudra les félicitations du Lettré. Plus tard, il tiendra à acquérir également de solides notions d'hébreu, car il juge indispensable de lire dans le texte original les pages de l'Ancien Testament qu'il désire mettre en musique.

Les huit années (de quatorze à vingt-deux ans) passées à Cassel auront une influence déterminante sur la vocation du jeune homme, vocation qui ne sera pas, à dire vrai, ressentie immédiatement. Schütz a connu dans cette ambiance studieuse des conditions véritablement exceptionnelles d'épanouissement intellectuel. D'une telle éducation humaniste, il tirera, durant toute sa carrière, le meilleur profit.

Au sortir du gymnase de Cassel, un petit entracte — qui aurait pu avoir chez d'autres de fâcheuses conséquences — va lui être imposé. Pour les parents Schütz, l'état de musicien ne peut être sérieusement envisagé pour leur fils. Aussi Heinrich s'inscrit-il à la faculté de Droit de Marbourg, en avril 1608, après s'être rangé, apparemment sans déplaisir, à leur volonté (il se peut, au reste, qu'il ait pris d'assez longs congés, dans les dernières années de son séjour à Cassel, pour fréquenter temporairement les facultés d'Iéna, Leipzig et Francfort-sur-l'Oder). A Marbourg il se retrouvera en famille : son frère Georg, futur Docteur en droit, puis conseiller au Haut Tribunal de Leipzig, et son neveu Heinrich seront bientôt ses compagnons d'études. La vie musicale active qu'entretient la petite ville universitaire, ne paraît pas avoir troublé outre mesure notre juriste en herbe, tout au moins dans le cours de cette année 1608. Nous lisons, par exemple, dans Martin Geier : « ... Il apporta beaucoup d'ardeur aux études juridiques qu'il s'était lui-

même proposé de suivre à Marbourg. Il travailla alors les *Institutionibus Juri, Quaestionibus Hoenonii* et les autres matières (du programme) avec grand zèle, et, en peu de temps, fut capable de soutenir brillamment une thèse (*Disputation*) “ de Legatis ”, ce qui prouvait qu'il n'avait pas paressé... » (Eloge funèbre de Schütz, 1672)

Heinrich, reçu *Doctor Juris,* eût peut-être été définitivement perdu pour la musique. Mais, providentiellement, le Lettré s'intéresse toujours à son protégé, dont il a pu, en connaisseur, juger du talent durant huit ans. Il comprend alors qu'il faut arracher le jeune homme à une existence qui risque d'étouffer en lui des dispositions prometteuses. Aussi, dans les premières semaines de 1609, considérant qu'il avait remarqué chez son ancien chantre « une inclination particulière pour la noble profession musicale, et étant donné que le célèbre Giovanni Gabriel (*sic*) se trouve toujours en vie à Venise », il se déclare disposé à envoyer Schütz dans la Sérénissime République, « afin d'y poursuivre des études sérieuses » auprès d'un tel maître. Cette offre est assortie d'une bourse annuelle de deux cents thalers, et comme il est entendu avec la famille, qu'à son retour d'Italie, l'intéressé pourra toujours se remettre au Droit, le grand voyage est décidé. Heinrich, qui a accepté avec empressement, se met aussitôt en route vers la Cité dominante pour y recevoir la plus profitable des initiations.

Le premier séjour à Venise • A l'arrivée de l'élève Schütz, Giovanni Gabrieli est âgé de cinquante-deux ans. Malgré la gloire grandissante de Claudio Monteverdi dont l'*Orfeo* et l'*Arianna* viennent d'être représentés à la Cour de Mantoue (en 1607 et 1608), on peut avancer que le génial organiste est alors reconnu comme le premier compositeur du temps, tout au moins dans le domaine du contrepoint vocal et instrumental, matière que se propose précisément de travailler avec lui le jeune musicien allemand.

En fait, il est impossible de ne pas associer à la vie et à l'œuvre de Giovanni, le souvenir de son oncle Andrea, titulaire du deuxième orgue de Saint-Marc de 1556 à 1586, année de sa mort. L'un et l'autre ont tiré le meilleur parti des innovations du Flamand Adrian Willaert. Ce dernier, disciple de Jean Mouton, après avoir séjourné à Paris, Rome, Ferrare, Urbino, et peut-être en Hongrie, à la cour de Ferdinand, frère de Charles Quint, se fixa à Venise, comme Maître de la Chapelle Marcienne en 1527. Là, reprenant à son compte des traditions locales — favorisées par les conditions acoustiques particulières de la primatiale — il porta d'emblée à sa perfection la célèbre technique antiphonique du motet à double chœur. Ces procédés d'écriture colorés, ces dialogues stéréophoniques avant la lettre, trouvaient leurs origines dans les usages liturgiques — importés du Levant et de Byzance — du Patriarcat : l'*Antienne* à chœurs alternés y était l'un des traits dominants dans la célébration des services religieux. Il faut dire aussi que la division des voix en groupes se répliquant d'un point à l'autre de la nef, s'adaptait admirablement au plan en croix grecque du sanctuaire, où les deux orgues se faisaient face aux extrémités du transept. Les chanteurs et instrumentistes prenaient place dans les tribunes aménagées à ces endroits et prolongées par de vastes galeries qui accueillaient, les jours de cérémonies, de nombreux exécutants supplémentaires. Alors, sous l'autorité du *Maestro* et des *Vice-maestri*, les *Cori spezzati*, soutenus par les graves harmonies des cuivres et des bois « conversaient », pour l'émerveillement de l'assistance qui se croyait transportée au paradis ! Les témoignages enthousiastes d'auditeurs ayant cédé à la spiritualité de cette extraordinaire ambiance, à cette mise en scène « sacrée », où les répliques échangées se répercutaient de coupole en coupole, où de savants jeux d'échos entretenaient de suaves climats célestes ne se comptent pas. Qu'il nous suffise de rappeler que musiciens, poètes, écrivains et peintres (ainsi Albert Dürer) ont consigné dans leur journal ou leur correspondance la profonde impression qu'ils en avaient reçue.

Avec les Gabrieli, le somptueux spectacle, qui sacrifiait certaine-

ment autant à la vue qu'à l'ouïe, devait encore gagner en puissance et en gloire : aux acclamations du double ou du triple chœur, répondaient les éclats des trombones et cornets, hérauts d'un *complesso* comptant vingt et parfois trente instruments ! En même temps, la musique d'église auparavant fixée dans l'impassibilité « objective » de la vieille polyphonie, s'ouvrait aux accents lyriques, au *decorum* de la dialectique baroque. Le vent de la Contre-Réforme réveillait la ferveur des fidèles par les moyens d'un art chargé d'expression jusqu'au pathétique, volontiers théâtral et « contourné », qui touchait, instruisait et édifiait tout à la fois. A Rome, l'Oratorio commençait à intéresser les esprits : des assistances nombreuses participaient aux « Actions » ou « Représentations sacrées », imaginées par les continuateurs de saint Philippe Néri. Aussi bien, l'architecture et la sculpture étaient-elles travaillées par des ferments identiques. Le Cavalier Bernin allait arracher à la pierre les singuliers affolements mystiques de sa *Sainte Thérèse en extase*. Dans tous les cas, aux yeux des instances ecclésiastiques, cette chaleur, voire cette outrance, qui parlait aux âmes était préférable à la rigueur et aux symétries scholastiques de l'ère gothique, d'où étaient sortis Luther et Calvin...

Toutes les conséquences des initiatives de Willaert allaient donc être tirées par ses disciples vénitiens en quelque cinquante ans. Désavouant les broderies complexes de l'ancien contrepoint, les Gabrieli renouvelaient l'esprit de la polyphonie en opposant voix et instruments par groupes compacts et contrastés. Simultanément, ils favorisaient l'émancipation de l'orchestre : un ensemble vigoureux et « diversifié » s'opposait aux voix lors des offices à Saint-Marc ; s'écartant d'une imitation servile du chant, le *complesso* séduisait par la liberté d'un discours d'ailleurs toujours approprié aux besoins de l'expression. Le chœur des cuivres et bois y assurait d'heureux « répons » ; chaque type d'instrument y était souvent représenté par une gamme allant des *sopranos* aux *altos* et *basses*. Une reconstitution symphonique moderne ne donne qu'une faible idée de la variété des

timbres offerts par les *cornetti*, à la fois mordants et mystérieux, les solennels trombones, les tendres *flauti dolci*, et l'orgue *régale*, aux râpeux accords... Il est toujours décevant d'entendre aujourd'hui pareille musique trahie par les sonorités d'une harmonie et de violons modernes. Il lui faut la subtilité des « concerts brisés » qui marient si poétiquement les instruments du temps et témoignent d'un sens aigu de la couleur orchestrale.

Mais Andrea et Giovanni ne limitaient pas le champ de leurs activités aux motets à double chœur. Organistes de génie, ils tracèrent la voie — avec quelques autres — à Frescobaldi et Froberger en pressentant la syntaxe du style concertant, et en définissant les intentions — et les ambitions — dont allaient vivre les formes de l'avenir, à travers leurs *intonationi preludianti* (ancêtres du prélude), *ricercari* (qui anticipent sur le mécanisme de la *fugue*) *canzoni alla francese*, etc. Bref, par leur vitalité, par leur curiosité de chercheurs jamais en repos, par leur souci constant de vérifier l'efficacité de leurs théories, en les faisant passer dans la musique vivante — ce qui a toujours été le meilleur moyen de parler à haute et intelligible voix — ils exercèrent une action durable sur l'art de leurs contemporains. En particulier, dans le domaine de la polyphonie religieuse, Giovanni, en prenant résolument appui sur une juste accentuation prosodique du verbe, en soumettant à celui-ci rythmes des démarches et profils de la mélodie, allait dans le sens du progressisme musical de l'époque, c'est-à-dire que, techniques mises à part, il se trouvait en conformité de pensée avec les *virtuosi* du madrigal psychologique ou les tenants de la révolution réaliste des *Camerate* florentines. Aussi nous a-t-il paru bon de retracer ici, à grands traits, la carrière de celui à qui Schütz doit la meilleure part du « petit talent qu'il avait reçu de Dieu ».

Giovanni, né à Venise en 1557, fut d'abord l'élève de son parent. Ce dernier, comme nous l'avons dit, tenait, depuis 1556, le second orgue de la basilique marcienne, fonction qui, au reste, avait été entrecoupée de longs congés à l'étranger. Andrea paraît avoir apprécié plus précisément l'air de Munich où, à la cour d'Albert V de

Bavière, il s'était fait un ami du *Capellmeister* Roland de Lassus. Il est donc tout naturel qu'en 1575 il ait envoyé son neveu, alors âgé de dix-huit ans, parfaire sa formation auprès de l' « Orphée belge ».

Roland de Lassus, à Munich, avait les coudées franches pour assurer le plus d'éclat possible aux manifestations de la *Hofkapelle*. Le duc ne lésinait pas sur les moyens d'y faire la meilleure des musiques. La chorale proprement dite comprenait un *Alumnat* de dix-huit enfants, auquel s'ajoutaient des haute-contre, ténors et basses adultes, dont plusieurs virtuoses passés maîtres dans l'art du chant « à l'italienne », c'est-à-dire fleuri de larges vocalises. L'orchestre, enfin, groupait une trentaine d'instrumentistes. Aussi les services religieux de la cour étaient-ils justement réputés. En 1568, à l'occasion du mariage de l'héritier Wilhelm avec Renée de Lorraine, Lassus dirigeait un imposant motet « vénitien », soutenu par un *complesso* de sept cornets et deux trombones. En une autre circonstance, il faisait accompagner les voix d'un motet à huit par trois *concerts* d'instruments (flûtes, violes de gambe, trombones, cornets, luths, épinette et positif d'orgue). Peu après le retour de Giovanni à Venise en 1579, Lassus devait encore « étoffer » les effectifs de la Chapelle archiducale et céder aux modes du temps, en faisant appel à quelques *castrati* romains et toscans.

Revenu dans la cité du *Marzo,* Giovanni dut s'armer de patience pendant plusieurs années avant d'obtenir — au départ de Claudio Merulo — le poste envié de premier organiste à Saint-Marc. La charge, pour les deux tribunes, était briguée par les meilleurs, car seuls les meilleurs pouvaient y prétendre. Lors du difficile concours d'admission, chaque concurrent devait d'abord donner la mesure de son imagination en improvisant une fantaisie sur un motet imposé, « dont on ne pouvait pas distinguer nettement les voix », puis paraphraser un *cantofirmo*. Enfin à ces exercices d'école succédait une épreuve libre : le candidat « inventait » une réplique instrumentale à un verset liturgique, cantillé par le chœur. De ce fait la sélection n'avait amené aux orgues fameux que des musiciens de premier plan : outre Andrea Gabrieli qui, soit dit en

passant, avait essuyé un échec en 1541 et s'était vu préférer le gantois Jakob Buus, et Claudio Merulo, nous relevons dans les annales du sanctuaire, les noms de G. Segni, G. Parabosco, A. Padovano, etc.

En 1584, pourtant, attiré par les offres de service du Prince Ranuccio Farnèse, Merulo quittait la Sérénissime pour l'Emilie, et le cadet des Gabrieli ayant fait acte de candidature, accédait enfin au poste de premier organiste. Jusqu'à sa mort, il ne devait pas connaître d'autres fonctions et si, à les exercer, il ne paraît pas s'être enrichi, du moins en retira-t-il une extraordinaire renommée...

Schütz arrive auprès d'un tel maître au printemps 1609. Il n'est certes pas le premier musicien germanique à venir faire son apprentissage sur les rivages de l'Adriatique. Les liens unissant l'Allemagne à l'Italie septentrionale restent très étroits et la République occupe une situation privilégiée dans les formations des jeunes talents étrangers. Aussi bien, les Gabrieli on su nouer des amitiés précieuses. Les Függer d'Augsbourg — les banquiers de l'Empire — comptent parmi leurs bienfaiteurs et leur envoient commandes à satisfaire et élèves à initier. Giovanni entretient des rapports cordiaux avec la puissante famille et lui dédie les deux grands recueils : *Concerti* et *Symphonies sacrées* de 1587 et 1597. Les recommandations des financiers, des négociants et des nobles font que les jeunes artistes allemands affluent dans la cité des Doges. A quelque distance de la basilique Saint-Marc se dresse, voisin de la vivante *Merceria,* le *Fundaco* ou *Fondigo dei Tedeschi* (Fondation des Allemands). Cet établissement, sorte de cité universitaire avant la lettre, met plus de deux cents chambres à la disposition des ressortissants autrichiens, bavarois ou saxons qui, peintres ou musiciens se perfectionnant dans leur discipline, sont les hôtes temporaires de la merveilleuse cité. Parmi les précurseurs de Schütz ayant suivi les leçons des pédagogues vénitiens, il faut surtout mentionner le nom du Nurembergeois Hans-Leo Hassler qui, en 1584, avait travaillé avec Andrea Gabrieli, et s'était trouvé pensionnaire au *Fundaco*...

Durant plus de trois ans, Heinrich va donc recevoir ou plutôt

vivre une formation exceptionnelle. Bien plus tard, il rappellera l'influence déterminante qu'exercèrent sur lui la vie musicale de la Métropole et, plus particulièrement, le génie de l'auteur de la *Sonata pian'e forte*. Se souvenant de ces *Lehrjahre* si positives, il écrira en 1628, lors de son second séjour italien : « Me voici revenu (à l'endroit) où, jeune homme, j'étudiais sous l'autorité du grand Gabrieli. Oui, Gabrieli ! Dieux immortels, quel homme était-ce là ! » Réciproquement, Gabrieli sera très impressionné par les dons de l'étudiant et sa réceptivité à son enseignement. Conscient de ses possibilités, il s'attachera à en faire l'héritier de la grande tradition polychorale et de son esthétique personnelle. Une sympathie mutuelle liera bientôt les deux hommes, malgré la différence d'âge, et, en août 1612, le maître mourant laissera à « son disciple bien-aimé » un anneau « en gage de sa vive affection ».

Mais au sein de la remuante société du *Veneto,* un esprit curieux comme Schütz n'est pas sans subir de fortes tentations « profanes ». Dans cette capitale de l'édition musicale du temps, notre boursier studieux est tenu au fait de toute la production du temps : *commedie harmonicche* d'Orazio Vacchi (l'*Amfiparnaso*), *favole in musica* des mélodramatistes (l'*Orfeo* de Monteverdi y a été imprimé en 1609), et toute la riche floraison des madrigaux polyphoniques. Bien qu'il soit également sensible aux spéculations novatrices des monodistes, le protégé du Lettré prête surtout attention aux grands madrigalistes du moment. Marenzio, mort en 1599, reste très apprécié à Venise. On salue en lui le maître du madrigal pastoral ; son style, toujours délicatement approprié aux images suscitées par le texte poétique, est, en fait, la synthèse de toutes les « manières » madrigalesques. Mais si le musicien romain apparaît comme le grand classique du mouvement, Monteverdi, qui se fait publier chez Amadino et s'est expliqué de ses intentions « modernes » dans son Ve Livre à cinq voix (*Cruda Amarilli — O Mirtillo*), et Gesualdo, le cruel, le mystique harmoniste de Venosa, dont le dessein, en accumulant les *stravaganze,* est de *fare stupire* (faire surprenant), se partagent aussi les faveurs des amateurs. Et nous pouvons encore supposer

que Heinrich a trouvé bien des motifs d'admiration dans les pièces de Padovano, Ingegneri, Claudio Merulo, Luzzasco Luzzaschi (dont Frescobaldi fut l'élève) et Giovanni Gabrieli lui-même, tant il est vrai que, dans l'Italie de la seconde moitié du XVI[e] siècle, il n'est pas un musicien de quelque valeur qui ait résisté aux sollicitations du genre. C'est à la fréquentation de ces *virtuosi* que Schütz doit d'avoir pris pleine conscience de la beauté plastique de la langue de l'Arioste, d'en avoir assimilé le souple mécanisme prosodique. Il se sait à présent suffisamment exercé pour demander au madrigal — *pittura delle orecchie* — où s'illustrent indifféremment autochtones et *allemani* — ses premières satisfactions d'auteur. Il peut sembler paradoxal qu'il n'ait pas abordé la composition avec le grand motet religieux. Peut-être s'y sentait-il moins libre, paralysé en quelque sorte, par l'exemple intimidant de son mentor. Au reste, le *Concert* à double chœur soulevait, pour un débutant, plus de difficultés techniques que le cursif *genero madrigalesco*. Plus tard, lorsque l'organiste de Saint-Marc sera mort depuis plusieurs années, il pourra, en bon ouvrier qui connaît la valeur du travail médité, céder à l'apparat expressif de liturgies solennelles imitées de vénitiens. C'est dans les *Psalmen Davids* de 1619 qu'il nous faut chercher les fruits magnifiques de cet héritage gabriélien. Là, le disciple y égale, quand il ne le surclasse pas, le professeur. Mais pour l'instant, le jeune homme préfère ne pas courir le risque de blesser la susceptibilité de son maître. Schütz sera toujours l'ennemi des cabales et des audaces gratuites. Son œuvre, il la construira patiemment, pierre à pierre, en architecte pour qui le temps ne compte pas, loin des vaines agitations de l'esprit et du corps ; il l'imposera par son seul mérite, plus soucieux de perfection agissante qu'avide d'une célébrité acquise à grands coups de succès retentissants mais fugitifs. Homme de paix et de bonne volonté, nous le verrons réagir douloureusement aux contraintes nées de la guerre, état selon ses propres termes, « incompatible avec l'exercice de la profession musicale ». « Les arts (en Allemagne) sont maintenant foulés aux pieds dans la boue et étouffés par les armes », confessera-t-il au prince Frédéric de Dane-

mark, dans sa préface des *Petits Concerts spirituels* de 1639. Alors le cœur rempli de dégoût, il ira demander à une terre étrangère — Italie ou Danemark — la sérénité dont son âme a besoin, et aussi des conditions matérielles plus favorables à la poursuite de ses chères activités... Ayant donc réuni les dix-neuf pièces d'un recueil de Madrigaux à cinq voix Schütz les livre à l'impression en 1611 [1]. Cet *Opus primun* paraît chez Angelo Gardano, certainement grâce à l'appui financier du Landgrave à qui il est tout naturellement destiné. La page de titre annonce : *Il primo Libro de Madrigali de Henrico Sagittario, Allemanno. In Venezia MDCXI. Apresso Angelo Gardano & Fratelli.* Cette introduction est accompagnée des armes parlantes de Maurice de Hesse, ce qui a incité certains commentateurs à voir dans l'ouvrage le travail « d'école » que l'étudiant Schütz aurait été tenu d'adresser à son protecteur comme justificatif de la bourse reçue. Les textes sont empruntés aux auteurs en vogue : Marino, Guarini dont le *Pastor fido* avait déjà inspiré, entre autres, Monteverdi, etc. Mais le musicien a composé lui-même le court poème du dernier morceau : *Vasto Mar...*, pour y glisser habilement une allusion flatteuse au « grand Maurice ». Travail d'école ou non, ce coup d'essai est un coup de maître. Nous y percevons l'auteur attentif à tous les courants esthétiques de l'époque ; des sollicitations monodiques s'y font jour ainsi que des effets de cantillation « parlée » qui renouvellent constamment l'intérêt du discours polyphonique. Du point de vue de l'écriture, nous remarquons également que Schütz s'en tient au style *A Cappella*, voulant implicitement rappeler aux prétentieux, impatients de brûler les étapes, qu'avant d'aborder le style harmonique et progressiste de la *seconde pratique*, le musicien doit s'être familiarisé avec les

1. Beaucoup plus tard, dans ses notes autobiographiques de 1651, Schütz semble commettre une petite confusion chronologique en situant la parution des *Madrigaux italiens* trois ans après son arrivée à Venise, soit en 1612. Doit-on interpréter cela comme une défaillance de la mémoire du vieux maître ou considérer l'édition de 1611 comme antidatée ? Le point n'est pas facile à élucider.

anciennes disciplines et « avoir croqué la dure noix du contrepoint ». D'emblée il nous donne bonne mesure de sa jeune maîtrise et de son aisance à vaincre l'anarchie « naturelle » de la matière musicale. Il use parfois de figures chromatiques à la Gesualdo ; plus souvent, il consent aux effusions mélodiques chères à Marenzio ou à la déclamation syllabique imitée de Monteverdi. Mais si Heinrich a fréquenté les chefs-d'œuvre des différentes écoles et s'il a retenu leurs leçons, il ne fait pas que limiter son propos aux ambitions d'un épigone. Chacune des pièces du Livre de 1611 vit de préoccupations descriptives qui sont le trait distinctif de la vocation madrigalesque. Schütz désigne à notre attention les références qu'il s'est choisies, mais il use de celles-ci avec l'indépendance de pensée et l'autorité d'un véritable créateur. Aussi pouvons-nous supposer que les *Madrigaux italiens* — qualifiés d'œuvrette (*Wercklein*) par le compositeur vieillissant — ne furent pas boudés des *dilettanti veneti*. Le genre s'enrichissait avec eux de perles de la meilleure eau, avant de céder la place, sous les coups de la récitation monodique et de la base chiffrée, au *stile nuovo*. Mis en confiance par ce premier succès, Heinrich prolonge son noviciat dans la Sérénissime au-delà des délais impartis, passant une quatrième année dans le *Paradisius deliciarium*, car le moyen de s'arracher à de telles joies, quand on est habité par la passion d'apprendre, et de faire siennes toutes les spéculations, toutes les « hypothèses » de l'art vivant ?

Pourtant Giovanni Gabrieli meurt le 12 août 1612 et sa disparition va mettre un terme à cette initiation captivante. Privé d'un théoricien qui n'avait pas son équivalent dans la place, notre héros se résout à retourner au bercail. A vingt-huit ans, il en sait d'ailleurs autant que les plus grands musiciens du temps et le moment n'est guère éloigné où l'occasion de se mesurer à eux lui sera quotidiennement fournie à la cour des princes qui l'emploieront pour leur « chambre » et pour leur « chapelle ». Après avoir liquidé, dans les dernières semaines de 1612, les affaires courantes, il reprend, tout au début de l'année suivante, le chemin de sa Saxe natale. Mais, jusque dans ses œuvres ultimes, le *Princeps musicae Germaniae* restera marqué

par cette première expérience transalpine, qu'il complètera, quinze ans plus tard, avec l'enseignement du « subtil » Monteverdi...

Intermède universitaire : Leipzig-Cassel • Revenu à Weissenfels, auprès de sa famille, Schütz, sur les conseils de celle-ci va, une nouvelle fois, hésiter à la croisée des chemins, et reporter à plus tard le choix décisif qui engagera son avenir. Reléguant à l'arrière-plan les préoccupations musicales, il se détermine à reprendre les études de droit interrompues, durant quatre ans, par l'entracte vénitien.

A priori, on s'étonnera de voir Heinrich se refuser à la carrière artistique. Mais il ne faut pas oublier que le jeune homme dépend financièrement de ses parents qui ne rêvent pour lui que d'une charge de *Landrat* (Conseiller) à la Cour ou dans l'administration du Landgrave. La musique, soit, mais comme passe-temps qui ne saurait concurrencer les affaires sérieuses... D'ailleurs, le Lettré se souvenant de la promesse, faite autrefois, de ne pas s'opposer à ce que le jeune homme reprenne une inscription en Faculté, une fois terminé son apprentissage musical, ne prétend pas intervenir dans l'immédiat. Ce n'est qu'à quelque temps de là qu'il en reviendra à son projet et qu'il créera pour son protégé un emploi de second organiste à la chapelle de Cassel.

Dans tout cela, néanmoins, la musique ne sera pas oubliée. Schütz se prend d'amitié, dans les mois suivant son retour, pour Hermann Schein, son (presque) exact contemporain (puisque né à Grunhain dans les Monts Métallifères en 1586). Schein se retrouvera en 1616, au Cantorat de la Thomaskirche à Leipzig, et sera, à ce poste, l'un des grands prédécesseurs de J. S. Bach. Il se peut aussi que, dans le même temps, Samuel Scheidt, le savant organiste de Halle qui suivit à Amsterdam les leçons de Jan Pieterzon Sweelinck et est déjà tenu, malgré son jeune âge — il est de deux ans le cadet de Schütz — pour l'un des plus habiles techniciens de l'école alle-

mande, ait fait halte à Weissenfels. Par Sweelinck, Scheidt a été initié à la grande tradition des virginalistes élisabéthains (Bull en particulier) et c'est à cette tradition qu'il doit de briller dans l'art difficile de la variation [1].

Cependant à Leipzig les cours de droit ont repris. Comme auparavant à Marbourg, l'assiduité et la qualité du travail du *Jurisstudent* Schütz lui valent les félicitations de ses professeurs. Mais dans cette ville où les bibliothèques abondent en partitions imprimées, sa vieille passion va se réveiller, plus ardente que jamais. Encore peu de temps, et Maurice le Lettré l'y aidant, il jettera la robe de magistrat aux orties, reconnaissant enfin que les perspectives d'une carrière de conseiller ne peuvent se comparer aux joies exaltantes de la composition. A Leipzig comme à Venise, la musique vivante est partout. En Faculté tout d'abord, où un groupe d'étudiants a mis sur pied un *Collegium musicum* de première force. Sethus Calvisius, le *Cantor* de Saint-Thomas, accepte d'en diriger les répétitions et, parfois, les concerts. Calvisius est estimé comme théoricien et Schütz n'a vraisemblablement pas ignoré ses traités qui voisinaient sur les rayons de la salle de musique avec les tablatures de luth du « bourgeois de Nuremberg », Melchior Newsidler, les *danceries et entrées* de Michael Praetorius (*Terpsichore Musarum Aoniarum Quinta*), ou de Hans-Leo Hassler (*Lustgarten neuer deutschen Gesäng,* c'est-à-dire : le Jardin d'agrément des nouveaux chants allemands !), les polyphonies de l'âge d'or (Lassus, Gesius et Lechner dont la *Johannes-Passion* a été éditée en 1594), les *Balletti* et *Madrigaux* importés d'Italie enfin. La ville — citadelle du Luthéranisme — vaut aussi par la qualité de ses services religieux. Ceux de Saint-Thomas sont réputés dans toute la Saxe. Calvisius mort en 1615, c'est Hermann Schein qui, l'année suivante, prendra en main les destinées du *Thomanerchor*. Schein, comme Calvisius, collaborera constamment avec le *Collegium musicum* et écrira à son intention

1. Après les trois « B », les musicologues germaniques ne se sont pas fait faute d'honorer, en amoureux des symboles, les trois « S » : Schütz, Schein, Scheidt !...

des *Suites* qui comptent parmi les premiers chefs-d'œuvre du genre en Allemagne (*Banchetto musicale* — 1617).

Pour en revenir à notre sujet, il semble pourtant que Schütz ait préféré au grand service dominical de Saint-Thomas — qui durait, nous renseignent les chroniques, de sept heures à onze heures du matin ! — le culte plus intime de la *Johanniskirche,* où son condisciple en faculté, Anton Colander, l'un de ses camarades d'enfance, tient l'orgue. C'est l'époque où une évolution commence à se dessiner dans l'esprit de la musique réformée. Tout en s'abreuvant aux mêmes sources italiennes (*Concerts* à la vénitienne, petits ensembles concertants à la façon des *Concerti ecclesiastici* de Viadana, etc.) que les maîtres de chapelle catholiques, les *cantors* protestants s'acheminent vers un nouvel ordre des choses : l'élaboration d'un langage représentatif, dans ses aspirations et ses accents, d'une attitude véritablement personnelle. Certes la tradition romaine ne sera jamais complètement désavouée dans les offices, mais les progrès de la Contre-Réforme rendront ses adversaires circonspects et attentifs à sauvegarder leur patrimoine, à préserver leur autonomie cultuelle de toute atteinte « papiste ». C'est que dans le même temps, apès un demi-siècle de tolérance et de coexistence pacifique, la guerre civile a paru sur le point de se rallumer, lorsque la petite ville de Donauwerth s'est trouvée mise au ban de l'Empire pour avoir fait obstacle au passage d'une procession. L'arbitraire de Rodolphe II violant le Recès d'Augsbourg a amené les princes « religionnaires » à se grouper en une *Union évangélique* (1608), soutenue par le roi de France. Les catholiques ont immédiatement répliqué avec la Sainte-Ligue que contrôle Maximilien Ier, archiduc de Bavière. Mais par défiance envers les calvinistes [1], l'Electeur de Saxe, qui reste fort jaloux de ses prérogatives politiques, a refusé de prendre parti et l'assassinat de Henri IV a éloigné pour quelque temps le spectre des luttes fratricides. Un spectre qui effraie déjà notre compositeur, dont le grand mérite, dans le climat difficile des années qui suivent,

1. Les rapports étaient loin d'être excellents entre les deux partis. Un proverbe ne disait-il pas : « Mieux vaut papiste que calviniste... »

sera de rester étranger aux manœuvres, aux manifestes partisans. Ainsi que le remarque Friedrich Blume, Schütz saura toujours élever sa foi au-dessus des confessions et atteindre à une véritable signification œcuménique...

Mais l'heure de l'option est arrivée et Heinrich, à vingt-neuf ans, laisse enfin parler son cœur. Peu de mois après son retour à l'Université, le Landgrave juge que l'intermède juridique a assez duré. Que l'ancien élève des Gabrieli vienne à Cassel, où l'attend un poste de second organiste, avec la promesse d'un avancement rapide... Cette proposition trouvant sa famille favorable, Schütz se hâte de répondre à l'appel du Lettré. Sa carrière proprement dite commence qui, exemple presque unique de longévité créatrice (avec Verdi), ne prendra fin que sur la ferveur du *Magnificat allemand* de 1671, testament d'un vieillard de quatre-vingt-six ans !

Le séjour à Cassel •

Auprès de Maurice de Hesse, Schütz jouit d'une situation privilégiée. Comme organiste, son travail est limité : la plupart du temps, il se voit chargé de la réalisation de la *basse continue*. En effet, le style concertant, né de cette technique, commence à retenir la curiosité des amateurs allemands [1]. Avec lui, se précipite l'évolution des formes nouvellement apparues et leur mouvement vers l'ordre tonal, dont le triomphe est pratiquement acquis avant 1650. Un langage instrumental s'ébauche, définitivement dégagé des contraintes imposées par le contrepoint vocal, un langage qui, tirant de lui-même sa propre vitalité et découvrant les ressources insoupçonnées de l'harmonie et de l'art de l'enchaînement des accords, recourt à un vocabu-

1. Par *basse continue* ou *continuo*, il faut entendre la manière d'accompagner le chant au moyen d'une basse instrumentale, réalisée à l'orgue, au clavecin, au luth, etc., et fondée sur les accords de l'échelle harmonique, selon les usages du temps. Ludovico Viadana en revendique la paternité dans la préface de ses *Concerts ecclésiastiques* de 1602. En fait, dès les essais de la *Camerata* Bardi, l'habitude avait été prise de soutenir d'une ligne de basse continue les monodies en style récitatif.

laire neuf, dont se nourriront tous les genres du XVIIe siècle. Sur un autre plan, la jeune tragédie lyrique, qui trouve son origine dans la monodie expressive des académies florentines, va, d'une façon identique, se charger d'une vérité humaine que la dialectique de la polyphonie n'avait jamais appréhendée auparavant. De l'*Orfeo* au *Couronnement de Poppée,* elle se forge une syntaxe et une esthétique et s'épanouit en un grand spectacle, en cet *Opéra* propre à séduire, à émouvoir un public populaire.

Heinrich, depuis Venise, est acquis aux idées novatrices, bien qu'il n'ait pu personnellement les expérimenter auprès d'un maître qui ne collaborait pas à la Réforme mélodramatique. Il n'ignore rien du « programme » des Monteverdi, Peri et autres Caccini : rendre la musique au monde des sentiments et, par le biais du récitatif et du style « représentatif », vaincre les vieilles mythologies par l'humanité des personnages. Et si ses ambitions, pour l'instant, ne le poussent pas vers l'art lyrique, du moins est-il disposé à imiter la « manière » italienne dans ses manifestations les plus originales, sans renoncer pour autant aux acquisitions de la tradition madrigalesque. Comme l'a encore noté Friedrich Blume, la dernière phase du madrigal polyphonique, justement désignée de phase pathético-dramatique, a fortement impressionné les musiciens allemands formés à l'école de Venise. Monteverdi et ses compatriotes ont conduit Hans-Leo Hassler, Michael Praetorius, Hermann Schein et Schütz à « appliquer le style du madrigal à la prose biblique », contribuant dans ces conditions à la formation d' « un genre extrêmement expressif de musique de chambre spirituelle, sorte de *seconde pratique* d'inspiration religieuse, empreinte d'une gravité et d'une éloquence telles qu'on n'en avait pas encore connu d'exemples »...

Mais à Cassel, Maurice de Hesse n'a pas réservé à son favori que des occupations artistiques. Il lui a aussi confié l'éducation de ses enfants et prétend l'intéresser aux affaires d'état. Comme secrétaire particulier, Heinrich l'accompagne dans ses déplacements. Parmi ceux-ci, le voyage à Naumbourg, où siège, en 1614, la diète des nobles du Parti protestant, est certainement le plus riche d'ensei-

gnement. La plupart des Princes qui se sont donné rendez-vous, cette année-là, dans la petite ville de la Saxe prussienne, se sont faits accompagner de leurs Chapelles. L'Electeur Johann-Georg est venu avec sa maîtrise et vingt et un musiciens. Sigismond de Brandebourg a amené dans ses fourgons trente-trois trompettes (!), quelques chanteurs italiens et un *consort* de six violistes anglais. Son frère a déplacé une « harmonie » de quinze trompettes, etc. Pendant plusieurs semaines, les fêtes succèdent aux fêtes : récitals de cuivres sur le beffroi du *Rathaus* (hôtel de ville) dans le meilleur esprit des *Turmenmusiken* de la Renaissance, et surtout services religieux. Pour la direction du culte, il a été fait appel à Michael Praetorius. Gageons que Schütz a parfaitement secondé le maître de Wolffenbüttel durant ces journées bien remplies et que plus d'un noble l'a secrètement envié au Lettré...

Cependant, notre musicien, à peine familiarisé avec les devoirs de sa charge, va émigrer sous d'autres cieux. S'étant produit à la cour du Prince-Electeur à la fin de 1613, « il y plut à tel point », comme Chef de la Chapelle, que Johann-Georg se produit de le faire revenir à la première occasion. Ce sera chose faite dès l'automne 1614. Désormais le sort de l'ancien protégé du Lettré est lié à la Maison de Saxe. C'est à Dresde que Heinrich goûtera les joies — très brèves — du mariage et les seules années vraiment heureuses de sa carrière active. C'est à Dresde, au plus fort de la guerre de Trente Ans, qu'il s'efforcera, jusqu'à la limite du possible et avec les faibles moyens dont il dispose, de sauver la musique qui agonise au milieu de la tourmente générale. Mais n'est-ce pas la douloureuse insistance de cette voix « clamant dans le désert » pour préserver son art et le *corpus musicum* qui lui a été confié, qui trouve immédiatement le chemin de nos cœurs ?

Les premières années à Dresde (1614-1628) •

La Saxe est alors ce qu'elle restera jusqu'aux traités de Westphalie : le premier état luthérien d'Allemagne. La guerre de Trente Ans va

cependant labourer profondément son sol, brûlant, ravageant, torturant plus que partout ailleurs, et après 1648, ruinés, tant par leur participation au conflit que par les exactions de la soldatesque, ses souverains devront s'effacer devant un nouveau venu avide de puissance : le Margrave-Electeur de Brandebourg. Mais en 1614, la question d'une rivalité entre les deux principautés ne se pose même pas, car il n'y a pas de commune mesure entre le gros bourg qu'est Berlin, perdu au milieu des lacs, des sablonnières, des forêts de sapins, et la métropole de l'Elbe qui, un siècle avant les fastes *rococo* du règne d'Auguste le Fort, est déjà le premier foyer culturel de la terre allemande. Johann-Georg Ier, passionné de musique comme Maurice de Hesse, est plus attentif, en ces années encore paisibles, au renom de sa maîtrise qu'aux effectifs de son armée. Malheureusement, deux ans plus tôt Hans-Leo Hassler, premier organiste et bibliothécaire à la cour depuis 1608, est mort alors qu'il assistait avec le Prince au couronnement de l'empereur Matthias à Francfort. Cette perte a été vivement ressentie par le souverain, car ce n'est pas l'honnête métier des musiciens en titre qui lui fait oublier les splendeurs passées de sa Chapelle. Aussi, comme il éprouve les plus grandes difficultés à mettre la main sur un second Hassler, en est-il réduit à « emprunter » à ses vassaux, souvent mieux pourvus que lui, les meilleurs éléments de leurs *corpus musicum*. Parfois, si l'essai s'avère concluant, c'est sans le moindre scrupule qu'il s'efforce de les retenir à son service. En 1613, le duc de Brunswick a « prêté » dans ces conditions Michael Praetorius pour des fêtes solennelles ; mais surveillé par son employeur, Praetorius — bien que nommé en la circonstance « maître de chapelle extraordinaire » — a résisté aux sollicitations de Johann-Georg. Celui-ci, toujours en quête d'un candidat valable à la succession de Hassler, se prend alors à songer que Schütz, qui accompagnait le Landgrave de Hesse à Dresde dans les mêmes semaines, ferait bien son affaire comme chef de chœurs. Précisément, une excellente occasion se présente de vérifier plus longuement le savoir-faire du jeune musicien : le baptême du fils du Prince, pour lequel, soit dit en passant,

le duc de Brunswick a promis le concours exceptionnel de Praetorius. Tout aussitôt pressenti (à la fin de l'été 1614), Maurice le Lettré consent sans enthousiasme à se séparer de son favori pour la durée *de la cérémonie ; sans doute discerne-t-il dans la requête de Johann-*Georg des intentions suspectes. Craintes fondées : Schütz, le baptême célébré, est bien de retour à Cassel dans les délais impartis, mais, au printemps suivant, le Prince-Electeur exprime à nouveau le désir de disposer du compositeur. Devant cette insistance, le Lettré qui ne veut pas risquer une querelle avec son puissant voisin pour un motif aussi mince, accorde le congé demandé. Dans son esprit, la durée du « prêt » reste limitée, et il entend bien rappeler au souverain saxon ses droits sur un artiste dont il a assuré l'entière éducation. Mais Johann-Georg sait apporter tant de mauvaise grâce à cette affaire que les mois passent, puis les années sans ramener le compositeur à Cassel. En fait, dès 1617, la cause est entendue et désormais le Prince-Electeur opposera une fin de non-recevoir aux réclamations de celui qu'il a si facilement joué. A une dernière tentative de Maurice de Hesse, en 1619, il répondra, non sans ironie et levant toute équivoque, que l'objet du litige se trouve bien à Dresde, où il s'est acquitté avec une merveilleuse aisance, et à l'entière satisfaction de tous, de ses fonctions de chef de chœurs (« ... die Direction unsers ganzen *Chori musici...* »). Aussi ne peut-il être question de se séparer d'un talent qui s'est rendu indispensable à la Chambre comme à la Chapelle... Comprenant que la partie est définitivement perdue, le Lettré renoncera à poursuivre ce débat épistolaire et se contentera du talent sans génie de Christoph Cornett, une vieille connaissance de Schütz, qui, autrefois, avait également bénéficié d'une bourse pour travailler auprès de Giovanni Gabrieli.

Heinrich à trente-deux ans commande donc à la Chapelle la plus importante d'Allemagne — la catholique Bavière excepté — et déjà (le différend entre les deux princes nous éclaire sur ce point) les amateurs saluent en lui l'un des maîtres de son époque. Comme l'a écrit Anna-Amalia Abert : « gardien d'une grande tradition (la tradition luthérienne), il occupait une situation aussi prestigieuse que

lourde de responsabilités. Mais avant Bach, il était exceptionnellement armé pour dominer celles-ci. »

Quelles sont donc ces responsabilités au service de son Altesse électorale ? Très sensiblement, celles partagées par tous ses grands aînés. Comme Monteverdi à Mantoue, comme Byrd à la cour d'Angleterre, Schütz doit superviser les répétitions, conduire les concerts, écrire sans cesse de nouvelles partitions (dont beaucoup disparaîtront dans l'incendie de la bibliothèque du château en 1760), veiller au bon entretien des instruments et les remplacer au besoin, se tenir informé de la production des rivaux, auditionner les postulants, engager ceux qui paraissent doués de quelque talent, etc. A toutes ces tâches, il apporte une attention et une conscience exemplaires. Pourtant si le travail ne manque pas, les avantages financiers et matériels du poste ne sont pas négligeables : gages élevés, important budget consacré par Johann-Georg à l'entretien de la Chapelle — du moins tant que la Saxe n'entrera pas dans le cercle tragique de la guerre de Trente Ans — nombreuses leçons particulières données aux *Kantorei* ou à des gentilshommes du palais (car savoir la musique fait partie de toute bonne éducation), commandes privées enfin. Mais après 1627, les choses se gâteront et tout sera sacrifié aux impératifs politiques, puis militaires...

Les documents touchant cette première époque, magnifiquement remplie, de la carrière de notre *Cappellmeister,* sont malheureusement rares. C'est qu'avec les partitions qui furent détruites, comme nous venons de le dire, dans le sinistre de 1760, brûla la plus grande partie de la correspondance laissé par le compositeur. Les événements majeurs de sa vie publique ne nous en sont pas moins connus, car ils se confondent, la plupart du temps, avec l'histoire de la principauté. Une première occasion de briller lui est fournie lors de la visite officielle de l'empereur Matthias et de l'impératrice Anne. Avec les souverains, c'est toute la cour de Vienne qui se trouve en déplacement chez le Prince-Electeur : l'archiduc Ferdinand (qui régnera sous le nom de Ferdinand II), l'archiduc Maximilien, ainsi qu'une suite où se mêlent cardinaux, brillants gentilshommes de la maison

civile et militaire, parmi lesquels on remarque un officier ambitieux et confiant dans sa bonne fortune, le *condottiere* Wallenstein. Cette entrevue entre le Habsbourg et son vassal protestant nous rappelle, qu'au contraire des communautés réformées qui allaient reconnaître l'électeur palatin en 1620 et se soulever contre la Maison d'Autriche, la Saxe luthérienne entretenait de bons rapports avec celle-ci et multipliait les témoignages d'une politique « de rapprochement », sanctionnée d'ailleurs à quelque temps de là par un accord particulier avec l'empereur. A cela une raison profonde : les prétentions de Johann-Georg qui se vérifieront dès les premières années du conflit. Le Prince-Electeur rêvait d'organiser une « troisième force » qui eût servi ses intérêts personnels et se fût efficacement opposé aux ligueurs comme aux gens de l'Union évangélique. A ce propos, l'opinion publique, dans l'Allemagne centrale (Saxe, Thuringe, Brandebourg), voyait d'un assez mauvais œil les progrès du calvinisme, cet intrus, ce tard-venu, qui ne parvenait pas à dissimuler ses origines étrangères. Précisément, Luther avait prêché le schisme « pour ses seuls Allemands ». Que pouvait bien apporter à ces derniers la confession de l'homme de Noyon ? La paix d'Augsbourg n'avait-elle pas ignoré volontairement la pratique du culte de Genève sur le territoire germanique ? A tout prendre, la Sainte-Ligue du duc de Bavière paraissait moins redoutable que cet allié insidieux...

Matthias fait son entrée dans la capitale saxonne le 15 juillet 1617. Johann-Georg, voulant honorer dignement ses invités, a commandé à son maître de musique un grand spectacle mythologique conçu dans l'esprit du ballet de Cour. Schütz a ainsi écrit l'argument et la musique d'un *Paneygyrici Caesario-Regio-Archiducales*. Après un prologue madrigalesque — où divers chœurs de nymphes (les nymphes de l'Elbe !) encadraient un solo de Neptune — le divertissement proprement dit a été chanté et dansé devant l'illustre assemblée. Il s'agissait d'une pastorale mettant en scène Apollon et sa cohorte. Il est grand dommage que cette sorte d'*Intermezzo,* peut-être inspiré par le premier acte de l'*Orfeo* de Monteverdi, ne nous ait pas été conservé...

Trois mois plus tard, Matthias ayant repris le chemin de l'Autriche et de la Bohême, le Prince-Electeur commémore avec beaucoup d'éclat le centenaire de la Réforme, pour laquelle son ancêtre, Frédéric le Sage a tant fait. Le 30 octobre, toute la population de Dresde a été appelée dans les temples. Le lendemain est le jour anniversaire de la révolte du frère augustin Martin Luther affichant ses quatre-vingt-quinze « propositions » sur la porte de l'église de Wittenberg. Dès le matin, réveillée au son des cloches, la foule en liesse s'est répandue dans les rues, cependant que des mousquetades éclataient, en signe de joie, un peu partout à travers la ville. Puis les fidèles ont été à nouveau conviés dans les églises pour y chanter les chorals du Culte et écouter le sermon des pasteurs. Ces cérémonies, qui se sont répétées les 1er et 2 novembre, ont eu leurs homologues au château électoral. Dans la chapelle de la Résidence, Schütz a dirigé un service solennel comprenant une *Liedmesse,* divers *motets* et un *magnificat latin*[1]. La *Liedmesse* est sans doute la *Messe allemande* de Luther. Parmi les motets, les Psaumes 98 et 100, écrits par le musicien à cette occasion, appartiendront plus tard aux *Psaumes* de *David.* Il faut lire sous la plume pittoresque du témoin Von Hoenegg, prédicateur à la cour, la relation de l'Office, à laquelle nous empruntons ces quelques lignes ; « il s'est fait (dans la Chapelle du Palais) une musique tout à la fois sublime, fastueuse et exquise (...). Le corps musical de notre très-digne Seigneur, le prince de Saxe, était réuni au grand complet : onze instrumentistes, onze chantres, trois orgues, quatre luths, un théorbe (...) et quantité d'autres exécutants, dont dix-huit trompettes et deux timbales d'armée (*Heer-*

1. Il nous faut rappeler ici que la liturgie luthérienne conservera longtemps certains chants latins dans son culte. Le réformateur soucieux — comme Henry VIII en Angleterre — de pas rompre brutalement avec la tradition catholique avait prévu dans sa *Formula missae* deux types de services religieux, L'un, pour les grandes églises, conservait le latin et usait de moyens musicaux somptueux. L'autre, pour les temples de moindre importance et les communautés rurales, ne recourait qu'à la langue vulgaire et à une chapelle « appropriée à l'endroit ».

pauken), tous débordants d'enthousiasme et placés sous la direction de Heinrich Schütz de Weissenfels... »

Quelques mois après cette *Reformationfest*, Schütz est appelé à Magdebourg pour y conduire avec Samuel Scheidt et Michael Praetorius, la série inaugurale des *Concertmusiken* de la cathédrale. Dans le même temps il écrit deux grands *motets* à la vénitienne pour le mariage de ses amis Avenarius et Michael Thoma (pour le second un *concert* à trois chœurs et orchestre : « L'homme hérite du bien de ses pères »). Ces exemples ont-ils incité notre compositeur à fonder, lui aussi, un foyer ? La chose est plausible, puisque le 1er mai 1619, après six mois d'une cour qu'on ne peut imaginer que grave et respectueuse, il épouse, à l'âge de trente-quatre ans, la fille d'un comptable de l'administration du Prince-Electeur, Madgalena Wildeck. De seize ans plus jeune que son mari, Magdalena paraît avoir été une compagne idéale. Hélas, cette union sera de courte durée : six ans et trois mois !

Tout à la joie du doux événement, Schütz trouve moyen d'en fixer le souvenir en amoureux des symboles : il publie simultanément son recueil des *Psalmen Davids* qu'il date du jour de ses noces. En offrant ce recueil, dont la composition s'est étalée sur plusieurs années, à Johann-Georg, il scelle implicitement son contrat avec la cour de Dresde, pour la plus grande gloire de celle-ci, mais pour le découragement du malheureux Maurice de Hesse qui vient de tenter une ultime démarche en vue de récupérer son ancien organiste.

L'édition *princeps* des *Psalmen Davids* est aux armes de la Maison de Saxe. Le titre en est ainsi rédigé : « Recueil des *Psaumes de David*. Divers *Motets* et *Concerts*, à huit voix et plus, pour deux chapelles (...), et pouvant être aussi accompagnés d'un *basso continuo*, réalisé sur l'orgue, le luth, le chitarrone, etc. Ecrits et rassemblés par Heinrich Schütz, Maître de la Chapelle de son Altesse électorale le prince de Saxe. *Cantus I. Chori*. Présentation de l'auteur à Dresde chez Gimel Bergen, imprimeur du Prince-Electeur de Saxe. *Anno* MDCXIX. »

Dans sa dédicace, le compositeur propose à l'approbation du sou-

verain, « ces quelques Psaumes allemands à la manière italienne » qui lui ont été inspirés par l'art de son « cher et très-célèbre *Praeceptore* Johan Gabriel ». Les *Psaumes de David,* est-il besoin de le préciser, rencontrent dès leur publication, le plus grand succès. L'opinion des amateurs unanimes se plaît à reconnaître que les *Concerts* de Michael Praetorius lui-même sont éclipsés dans cette joute amicale. L'émulation aidant, Samuel Scheidt s'essaiera à son tour aux « stéréophonies » vénitiennes et livrera à l'édition ses trente-neuf *Cantiones sacrae* (1620), sans y égaler pourtant la réussite du *Sagittarius...*

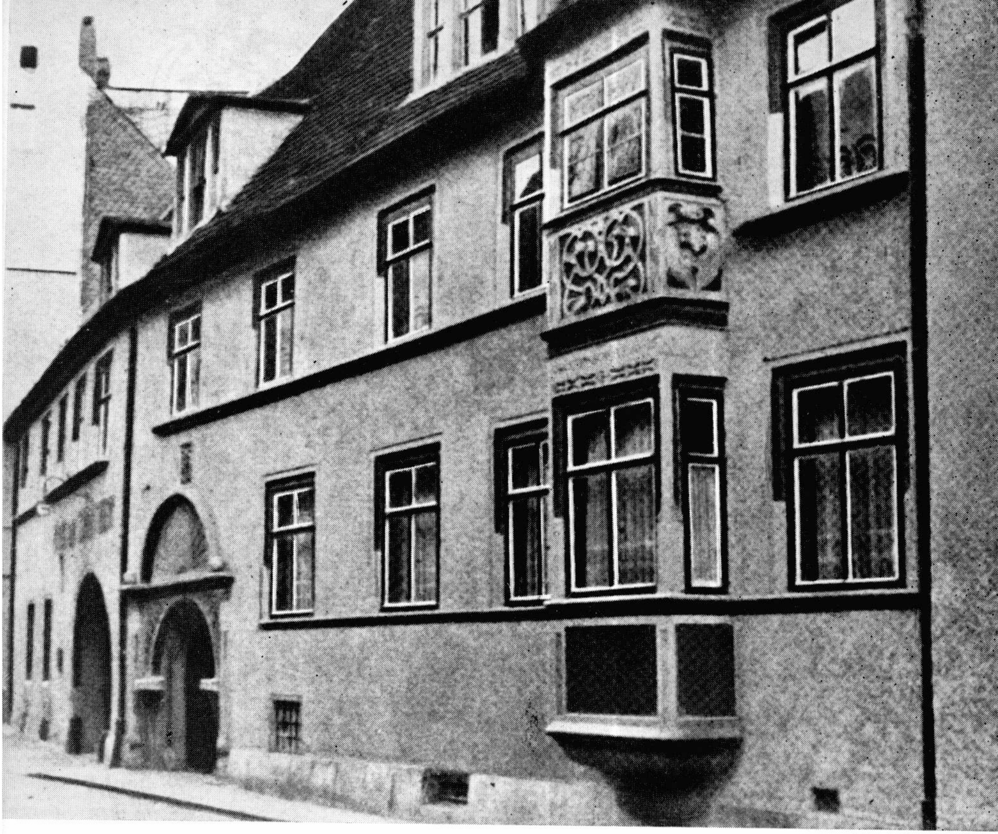
La supériorité des *Psalmen Davids* tient avant tout dans le fait que Schütz ne cesse d'y satisfaire aux sollicitations de sa poétique musicale et à son souci de conformité dogmatique, sans que celui-ci ait à souffrir de celles-là, et réciproquement. C'est cette liberté lucide dans l'aventure qui, en s'accommodant des aspirations individuelles comme des impératifs d'une foi collective, donne des dimensions nouvelles au recueil de 1619 et met pour la première fois notre musicien « très au-dessus de ses contemporains » (F. Blume). Du point de vue formel, Schütz s'engage sur des voies originales, à la lumière, bien sûr, de l'exemple gabrielien et en mesurant les initiatives du présent aux leçons des polyphonistes. Mais le style concertant est passé par là ; mais les cadres modaux et ecclésiastiques craquent, par endroits, sous l'assaut conjugué d'une virtuosité transcendante et d'une expressivité qui nous semble transposée directement du jeune drame lyrique. Aux raffinements de tel madrigalisme, fait pièce telle déclamation frémissante de vie, ou tel élan mélodique, enlevé sur d'agiles vocalises. D'ailleurs remarquable « scénariste » musical, Schütz sait faire écho aux intentions des textes, en cernant une attitude, un sentiment, en campant un décor d'un trait, d'une nuance d'une inflexion. Un imposant ensemble orchestral double et soutient les chantres, la plupart du temps, Heinrich, sur ce terrain, joue en maître des contrastes dynamogènes, et se montre encore plus hardi que le musicien de Saint-Marc, assignant des fonctions dramatiques précises aux instruments. Les notions de timbre y sont envisagées

sous l'angle du symbole. Les cuivres culminent — associés aux voix — dans de spectaculaires *tutti* où ils sont comme les hérauts de la toute-puissance divine (le *Psalm-konzert : Jauchzett dem Herrn).* Mais, à d'autres moments, cette paraphrase solennelle de la Parole s'efface devant les tendres effusions des flûtes à bec ou le chant discret, recueilli des violes. Vivant de la fraîcheur, de l'ardeur de la jeunesse, les *Psaumes de David* occupent une place privilégiée dans la production de leur auteur. Ils sont bien dans leur exubérance « méditerranéenne » le témoignage des seules années souriantes que l'existence ait values à Schütz. Nous pouvons en rapprocher le *Magnificat* à cinq chœurs, conservé à la bibliothèque d'Uppsala, page somptueuse, rutilant des ors et des pourpres vénitiens et qui fait songer à son correspondant des *Vêpres* de Monteverdi. C'est ce *Magnificat latin* qui aurait été donné lors des offices de la *Reformationfest* de 1617. Il est écrit pour chœur de quatre solistes (*Favoritsänger*), deux chœurs à quatre voix et deux *concerts* instrumentaux, avec accompagnement de basse continue.

Le Prince n'a pas été le dernier à goûter les « quelques Motets » de son Maître de chapelle et le poète de la cour, Elias Rudelius, se faisant l'interprète de cette admiration, a chanté les mérites du « nouvel Orphée », à peine inférieurs à ceux du fils d'Apollon.

Peu après cette consécration officielle, Heinrich est appelé à Bayreuth pour l'inauguration d'un orgue. Le Margrave de la petite ville franconienne a en effet tenu à inviter, pour l'essai de cet instrument, quelques-uns des meilleurs *cantors* du temps. Schütz retrouve en la circonstance Michael Praetorius et Samuel Scheidt, prend une part active à la direction des concerts et se lie d'amitié avec un noble ressortissant de Gera, le prince Posthumus Von Reuss, mécène dont la protection lui sera précieuse.

Toujours en 1619, et à l'occasion du mariage de son frère Georg, le *Jurisdozent,* le compositeur écrit et conduit le Motet *Siehe, wie fein und lieblich* pièce qui figurera beaucoup plus tard dans le troisième livre de ses *Symphonies sacrées.* Ces voyages, pour courts qu'ils soient, laissent supposer une certaine indépendance, acquise avec



Auberge des parents du musicien à Weissenfels


IL PRIMO LIBRO
DE MADRIGALI.
DI HENRICO SAGITTARIO
ALLEMANNO.

IN VENETIA MDCXI.
Appreſſo Angelo Gardano, & Fratelli

Page de titre de l'édition princeps du
Livre de Madrigaux italiens (1611)

le temps, et nous amènent à évoquer les rapports du maître et du musicien. Quelques musicologues, jugeant Johann-Georg, ont prétendu qu'il n'était qu'un despote d'humeur difficile, et de surcroît, un « drôle couronné ». Sans doute, Schütz, dans les dernières années de l'exercice de sa charge, aura à supporter les manies du vieillard devenu très autoritaire. Sans doute, confiera-t-il alors à ses familiers, qu'il eût mieux valu pour lui accepter, dans sa jeunesse, un poste de *cantor* ou d'organiste de campagne. Mais de telles confidences, pour être révélatrices de la lassitude et du désenchantement de l'artiste que n'ont épargné ni les événements, ni la société, ne doivent pas être prises au pied de la lettre. En fait, aussi longtemps que les affaires d'état lui en laisseront la liberté, Johann-Georg apportera beaucoup de curiosité aux arts comme aux choses de l'esprit. Amateur éclairé (mais non exécutant), il juge avec intelligence des questions musicales — des compositions et des interprètes — et tient à arbitrer tournois ou assauts de virtuosité, comme le célèbre duel, qui opposera en 1653, les deux champions de l'orgue, Jakob Froberger et Matthias Weckmann. Au reste, l'obstination qu'il a mise à arracher Schütz au Landgrave n'est-elle pas la meilleure preuve de ce discernement ? A son service, Heinrich a connu, tout au moins dans les dix premières années, la vie stimulante du créateur délivré de tout souci matériel (mentionnons ici les tracasseries du duc de Mantoue mesurant un maigre salaire à Claudio Monteverdi). Ses loisirs devenant plus nombreux, soyons assurés que l'humanisme agissant qui règne à la cour de Dresde, lui aura valu bien des émotions, bien des satisfactions intellectuelles ; esthétiques d'abord, car la collection de l'Electeur est riche en chefs-d'œuvre (principalement Cranach le vieux et Dürer, dont l'admirable retable de Wittemberg fut autrefois commandé au peintre par Frédéric le Sage) ; littéraires et théâtrales, ensuite, puisque des troupes de comédiens anglais y donnent souvent les tragédies de Shakespeare et de l'école élisabéthaine. En 1626, par exemple, Schütz découvrira en l'espace de quelques semaines, *Roméo et Juliette, Hamlet, le Roi*

Lear, Jules César, mais les archives restent muettes sur ce que purent être ses impressions de spectateur...

Les années 1620 et 1621 sont douces au jeune foyer. Les mois s'écoulent, et avec eux, la réputation du compositeur s'étend progressivement à toute l'Allemagne. Nous sommes encore éloignés de l'époque, où, blessé par la vie, notre héros se réfugiera dans les sévères beautés de la mystique, ayant fait des Ecritures « le pain quotidien de son esprit » et déplorera les tragédies du temps tout au long des *petits concerts spirituels.* En mars 1621, il a offert à la cour, pour l'anniversaire de Johann-Georg, un somptueux *concert* multichoral, mettant une nouvelle fois en scène Apollon et les neuf Muses. En octobre, comme il n'est pas de Diète sans musique, il a accompagné le Prince-Electeur qui recevait à Breslau l'hommage de la noblesse silésienne. Le mois suivant, enfin, Magdalena lui a donné sa première fille, Anna-Justina. Un seule ombre à cette moisson de travaux et de joies sereines : la mort du grand Praetorius, à peine âgé de cinquante ans...

Pourtant depuis quelque temps déjà, de redoutables rumeurs se font entendre en Bohême, où la guerre de Trente Ans vient d'allumer ses premiers brasiers. Soulevés contre l'autorité impériale, Allemands et Tchèques religionnaires ont reconnu comme souverain l'Electeur palatin Frédéric V. Mais l'Espagne et la Bavière sont venues prêter main-forte à Ferdinand II. En quelques heures, les insurgés ont été écrasés à la Montagne blanche. Une terrible répression s'est abattue sur la Bohême. Les chefs de la révolte pendus ou suppliciés, 40 000 familles ont dû quitter le pays ! Déjà se vérifie le principe de Wallenstein : « La guerre doit nourrir la guerre. » Mal payées, les armées ou plutôt les bandes saccagent, égorgent, pillent, brûlent avec une frénésie d'ailleurs partagée par les deux partis. Vaincu en quelques engagements, Frédéric V n'a eu que le temps de gagner les Pays-Bas. En janvier 1621, un édit de Ferdinand II le déclare déchu de sa dignité électorale et le met au ban de l'Empire. Le duc de Bavière reçoit pour prix de son aide militaire, une partie de ses domaines et est élevé à l'Electorat. L'équilibre religieux, défini par le recès

d'Augsbourg, se trouve ansi rompu : il ne reste plus désormais que deux Electeurs réformés sur sept.

Principale victime des combats, la malheureuse population reste étrangère aux préoccupations des politiques et aux impérialismes qui s'affrontent. Mais malgré elle, elle est intéressée aux bonnes et aux mauvaises fortunes de ses maîtres. Souvent les *condottieri* — comme Wallenstein — disposent de vastes domaines d'où ils tirent hommes (par le racolage), ressources et matériel. La formation d'une armée est alors une « spéculation financière. Le général signe avec le souverain (qui l'emploie) un contrat appelé capitulation. Il en reçoit une patente (...) L'ensemble des officiers constitue donc une sorte de syndicat associé aux pertes et aux bénéfices... »

Il faut lire l'étonnant *Simplex Simplicissimus* pour réaliser ce que fut l'effroyable condition des petites gens dans ces terribles années. La famine est la conséquence habituelle du séjour prolongé d'une troupe sur un territoire. Le soldat s'installe chez l'habitant et, comme les opérations sont interrompues durant la mauvaise saison, il est facile d'imaginer dans quel état de dénuement se retrouvent les civils ruinés par la trop longue présence des combattants [1]. Une province conquise est vite transformée en désert et, il arrive, parfois, que la faim chasse les armées victorieuses des régions envahies. Simplex, enfant, a vu sa maison incendiée par les lansquenets. Recueilli par un ermite et mis en garde contre les dangers du siècle, il perd son pieux protecteur pour retomber bientôt au pouvoir de l'un ou l'autre camp. Sous la liberté picaresque du propos, le roman de Grimmels-

1. Voici, à titre d'exemple, le relevé des rançons que la petite ville d'Erfurt dut acquitter en huit ans : en 1622, 200 000 florins à l'armée du duc Frédéric d'Altenburg ; en 1625, 60 000 florins d'impôts de guerre au prince-électeur de Mayence ; en 1628, 50 000 florins au général Mérode (afin d'éviter le cantonnement de ses troupes dans la cité) ; en 1630, 50 000 livres de pain et 7 000 thalers au général Tilly !... Dans ces temps troublés, les musiciens de la ville contribuaient efficacement à sa défense. Lorsqu'ils craignaient un péril, ils devaient, du haut des tours d'où ils faisaient le guet « souffler dans leurs instruments avec la plus grande force pour que les habitants puissent s'armer de courage et se saisir de leurs fusils » (!) Ils soutenaient aussi le moral de la population en exécutant chorals et mélodies sacrées matin, midi et soir.

hausen, qui ne paraît d'ailleurs qu'en 1669, cache un violent réquisitoire anti-militariste. En pleine tourmente, cependant, rares sont les gens de cœur ou de raison à dénoncer la folie meurtrière qui saisit tant de leurs contemporains. Descartes hasarde presque timidement : « J'ai bien de la peine à donner place au métier de la guerre parmi les professions honnêtes », la voix du philosophe ne sera pas entendue avant 1648 [1].

La Saxe, elle, jouit de la paix — si nécessaire aux artistes — pour quelques années encore. Dans les premiers mois de 1622, Schütz a accueilli à Dresde son cousin, Heinrich Albert, qui se destine à la carrière musicale [2]. Le 7 décembre, la cour a été endeuillée par la mort de la mère du souverain, la princesse Sophie de Saxe. A ses obsèques, célébrées en la cathédrale de Freiberg le 28 janvier 1623, Schütz fait exécuter une *Ode funèbre* dont il a écrit poème et musique. A quelques semaines de là, il dirige, pour les fêtes de Pâques, son *Histoire de la Résurrection,* premier Oratorio allemand connu, venant vingt-trois ans après la *Représentation de l'âme et du corps* du romain Cavalieri. L'auteur prend le soin d'indiquer que son œuvre peut être donnée « à la chapelle ou dans les appartements (chambre) des Princes au temps pascal, pour la méditation et le profit spirituel du chrétien », ce qui laisse supposer que la partition souffre une interprétation hors du temple. Les mois qui suivent sont fertiles en compositions religieuses. Schütz fait éditer, courant 1623, son psaume 116 à Iéna, puis consacre la majeure partie de ses moments libres, durant l'année 1624, à écrire et à rassembler pour l'impression les quarante pièces de ses *Cantiones sacrae,* opus IV, qu'il offre, le 1er janvier 1625, à l'un des ministres de Ferdinand II, le Prince Eggenberg. Entre-temps une deuxième fille, baptisée Euphrosyne, lui est née (28 novembre 1623).

1. Descartes, qui servit sous les ordres de Maurice de Nassau, puis, de 1619 à 1623, dans l'armée bavaroise de Tilly, savait ce dont il parlait...

2. Albert, qui sera peu après l'élève du *Cantor* Schein à Leipzig, puis se fixera à Königsberg en 1626, doit être considéré comme le véritable créateur du *lied* monodique allemand.

Pouvant s'honorer de la confiance de Johann-Georg comme de la sympathie de ministres du Saint-Empire, Heinrich est alors un homme comblé.

Hélas, entamée sous d'heureux auspices, l'année 1625 s'achève dans la désolation. Un premier décès frappe le musicien, le 15 août, avec la mort de sa belle-sœur. Mais surtout, quinze jours plus tard, Magdalena s'alite subitement pour s'éteindre, sans souffrances, le 6 septembre, malgré les soins des médecins de la cour.

Que Schütz ait profondément ressenti cette disparition, voilà qui ne surprendra pas le lecteur. Comme Monteverdi, dix-huit ans plus tôt, et au même âge, il se retrouve veuf avec deux très jeunes enfants à élever. Cette situation sera à l'origine de bien des contraintes qu'il ne surmontera qu'au prix de renoncements perpétuels...

Après une telle épreuve, quelques semaines de repos à Weissenfels, auprès de ses vieux parents, seraient bien nécessaires à Heinrich. Mais il ne peut être question de quitter pour le moment la cour de Saxe. Au reste, le caractère saturnien de notre héros le pousse à rechercher dans une sévère ascèse, à la fois travail et méditation, un dérivatif à sa douleur. Le cercle des amis fidèles s'efforce, souvent de touchante façon, de l'arracher à ses sombres pensées, Martin Opitz, le poète qu'il a rencontré quelques mois plus tôt, a tenu à lui adresser une sorte de déploration sur la mort de sa très chère épouse, dont les accents ne sont pas sans rappeler le mouvement oratoire des *Stances à Duperrier* de Malherbe :

> *O toi, Orphée de notre temps,*
> *Que Thalie a instruit*
> *Et dont le chant (...)*
> *Est entendu avec joie par Apollon,*
> *A quoi bon toutes ces plaintes,*
> *Crois-tu que tes larmes te rendront la morte ?*

Schütz malgré la sollicitude des uns et des autres, ne retrouvera sa sérénité que lentement et tiendra à fixer le souvenir de la

disparue dans un *In memoriam* d'un genre assez particulier, le *Psautier de Becker* (1628), dont il offrira la première édition à la princesse Hedwige de Saxe. Dans la préface qui accompagnera le recueil, il soulignera que ces pages, qualifiées de *Werckchen* (littéralement : œuvrette !), n'ont été écrites, comme consolation à sa douleur, qu'avec l'aide de Dieu.

1626 ne semble pas avoir apporté de fréquents déplacements à la chappelle de Saxe. En revanche, au printemps de l'année suivante, Schütz, acompagné du *corpus musicum* au grand complet, se rend à Torgau pour y assurer la direction des divertissements offerts par le Prince-Electeur à ses invités à l'occasion du mariage de sa fille Sophie-Eleonore avec le Landgrave de Darmstadt. Pendant cinq semaines, les occupations de Heinrich, comme surintendant des spectacles et ballets, ne sont pas minces. L'œuvre la plus importante qu'il compose pour l'événement est la tragi-comédie *Dafné,* premier opéra jamais écrit en Allemagne. Nous avons vu précédemment qu'il n'avait pas été indifférent, en Italie, aux essais des monodistes florentins, pour ne pas parler des opéras de Monteverdi dont la diffusion avait été immédiate dans toute la péninsule. Le genre pourtant n'était pas encore acclimaté en Allemagne, ce qui explique que Schütz, à son retour, n'ait pas rencontré de mécène intéressé à la création d'un *Deutsches Oper in Musik*. Mais, en quatorze ans, l'idée du drame lyrique a fait du chemin dans les esprits. Heinrich a eu le temps de se familiariser, à Dresde, avec les audaces du style « représentatif ». Le Prince-Electeur l'incite d'ailleurs à donner suite à un projet qui flatte son amour-propre. Néanmoins, pendant quelque temps encore, le problème du livret va arrêter le compositeur. Schütz sait l'importance que les théoriciens florentins attachaient au texte. Ne soutenaient-ils pas que « la parole doit rester la maîtresse de la musique » ? Il est loisible d'imaginer que certains arguments furent proposés à Heinrich qui les refusa comme n'étant pas au niveau de ses exigences poétiques et dramatiques (songeons, là encore, à Monteverdi qui renverra au fameux Rinuccini deux livrets d'intermèdes, parce que « trop dépourvus, dira-t-il, de la puissance

que j'y voudrais mettre »...) Or Martin Opitz paraît précisément avoir été l'écrivain que son inspiration attendait, et la rédaction de *Dafné* fut entreprise alors sur l'un de ses textes...

L'opéra, donné le 13 avril 1627, au château de Hartenfels, voisin de Torgau, en petit comité, impressionna beaucoup les spectateurs. Malheureusement, il ne nous est plus possible de juger sur pièce, car la partition fut détruite dans l'incendie de 1760. Seul le poème d'Opitz nous est parvenu. Il nous apparaît comme un adaptation assez sage du texte de Rinuccini que Peri mit en musique en 1594. Devons-nous en déduire que la musique de Schütz démarquait, elle aussi, l'ouvrage du *grand maestro d'armonia* romain ? Soyons assurés qu'elle s'avançait plutôt hors des sentiers battus et travaillait à la « réunion des goûts » (monodie italienne, *Liedstil* allemand), empruntant ici librement aux séductions du *recitar cantando*, ailleurs accordant la manière polyphonico-harmonique, définie par les *cantors* de cet âge de transition, aux exigences d'une prosodie réaliste. Mais le hasard n'a pas voulu que nous soit conservé un chef-d'œuvre dont la vocation dramatique fut profondément perçue par les contemporains. Vocation au demeurant sans lendemain, puisque, dans les années suivantes, le conflit européen et le manque d'argent interdiront à Heinrich de revenir au théâtre lyrique, privant l'art allemand de témoignages qui eussent été irremplaçables. Sans la guerre de Trente Ans, nous saluerions en Schütz le fondateur de l'opéra germanique, un créateur comparable aux maîtres des écoles vénitienne et romaine. Au lieu de cela, la Saxe entrant à son tour dans le cycle infernal, tout y sera sacrifié à l'économie militaire, grande dévoreuse de ressources, d'hommes et de talents. Alors il ne sera plus question de monter à grand renfort de mises en scène et de machineries d'apocalypse, des spectacles musicaux imités des Italiens. Faute de moyens et d'un public, Schütz devra taire ses aspirations de dramaturge et, délaissant les apparats grandioses, le orchestrations colorées qui avaient excité son imagination en d'autres temps, enfermera ses douloureuses réflexions dans les limites intimistes des *Kleine Geistliche Konzerte*. Bref, la car-

rière d'un Opéra primitif allemand ne survivra pratiquement pas à la géniale tentative de 1627...

Satisfait des fêtes de Torgau et du triomphe de *Dafné,* Johann-Georg a admis le principe d'un congé de plusieurs mois pour son *Capellmeister* surmené. Dans l'immédiat, toutefois, de nouveaux déplacements officiels attendent notre compositeur. En août de la même année, il suit l'Electeur, qui répond à une invitation de Posthumus Von Reuss, au château d'Osterstein. Deux mois après, accompagnant toujours le Prince, il séjourne à Mühlhausen, la ville où le jeune Jean-Sébastien Bach tiendra l'orgue, quatre-vingt-dix ans plus tard, en l'église Saint-Blaise. La raison de ce nouveau voyage ? Une diète collégiale de la noblesse du district, pour laquelle Schütz écrit plusieurs pièces de circonstance, dont un grand Motet polychoral *Da Pacem, Domine.* La Chapelle de Saxe est alors à l'apogée de sa gloire et de remarquables virtuoses (le mantouan Carlo Farina, le brandebourgeois Nauwach) ne contribuent pas médiocrement à ses succès...

Ce sont là les dernières grandes manifestations artistiques que connaît la principauté avant longtemps. Le sursis dont elle bénéficiait est sur le point de prendre fin. L'Electeur palatin hors de combat, le roi de Danemark, Christian IV, s'est empressé de reprendre à son compte la cause de la révolte protestante. Le nouveau champion, avec l'aide de l'aventurier Mansfeld et du duc Christian de Brunswick — qui se dit « ami de Dieu mais ennemi des prêtres » — fait illusion un certain temps. Mais les batailles de Dessau, où Wallenstein triomphe de Mansfeld, comme de Lutter, où Tilly défait l'armée danoise, sonnent, une nouvelle fois, le glas des espérances réformées. Trois ans plus tard, par le traité de Lübeck, Christian IV s'engagera à ne plus intervenir dans les affaires allemandes.

A Dresde, Johann-Georg qui suit avec une inquiétude croissante l'évolution et l'extension du conflit (Christian IV étant un souverain luthérien), peut mesurer la faillite de sa politique de neutralité bienveillante envers le Habsbourg. Sous la menace des mercenaires de Wallenstein qui sont maintenant aux portes de la Saxe, priorité

est donnée aux dépenses militaires. Les musiciens de la chapelle sont les premiers touchés par les impératifs de l'économie de guerre. Le dimanche des Rameaux 1628, Schütz se résout à adresser une émouvante supplique à son Altesse électorale. Il y énumère les difficultés matérielles de ses protégés qui connaissent, pour la plupart, « une très grande gêne », n'ayant perçu aucun salaire depuis de longs mois. Mais pour lui-même, le malaise est avant tout d'ordre psychologique. Plus que du manque d'argent, il souffre d'une solitude morale que la détérioration de la situation politique rend moins supportable chaque jour. Comme il se sent isolé au sein d'une société qui se met, progressivement, sur pied de guerre ! Comme toute cette agitation lui paraît dérisoire, criminelle ! Ne vaudrait-il pas mieux qu'il retournât à Venise ? Là, le tumulte des combats n'étouffe pas la voix des arts ; là, il pourrait parfaire, en toute tranquillité, « le petit talent qu'il a reçu de Dieu » auprès du « subtil » Monteverdi. La promesse de congé, faite au lendemain du succès de *Dafné,* est donc bientôt rappelée, par lettre, à Johann-Georg. Dans la métropole adriatique, le compositeur emploiera judicieusement sa liberté, tandis qu'à Dresde les soucis et les angoisses l'assaillent quotidiennement. De toutes façons, on ne peut lui refuser ce déplacement au nom d'activités aujourd'hui bien réduites, à la Chapelle comme à la Chambre. Aussi, d'abord réticent, le Prince-Electeur finit par consentir au voyage et signe le congé en août 1628. Le 1er novembre de la même année, Heinrich retrouve, non sans émotion, les canaux, les sanctuaires, les palais et les *campi* de la République...

Le second séjour à Venise • Dix semaines ont été nécessaires à notre héros pour gagner la « Ville de marbre et d'eau ». C'est que les moyens de communication se sont bien dégradés depuis 1613. A peine arrivé, Schütz renseigne Johann-Georg sur les menus faits qui ont rompu la monotonie du trajet. A travers ces lignes, nous devinons la joie profonde qu'éprouve le maître allemand à s'abandonner sans contraintes

à une foule de sensations vivifiantes, les premières depuis longtemps, et à renouer avec le passé.

Venise demeure l'un des deux ou trois principaux foyers de la vie musicale européenne. Pourtant, si le décor reste immuable, les acteurs et les modes ont changé. Claudio Monteverdi, qui préside aux destinées de la Chapelle marcienne depuis quinze ans, n'est évidemment pas étranger à ce nouvel ordre des choses et à l'évolution des mentalités. Grâce à lui, la monodie et la tragédie lyrique se sont acclimatées dans la Dominante et y soulèvent les passions d'un public enthousiaste. Dès les premières semaines, Schütz est frappé par la profonde transformation qui s'est opérée dans les disciplines et les techniques, au point d'égarer un esprit non averti. Et, à la fin de son séjour, confrontant les impressions présentes avec les souvenirs d'autrefois, il observe : « J'ai trouvé l'écriture sensiblement différente de ce qu'elle était. Les vieux modes ecclésiastiques sont en partie abandonnés (*antique numeros ex parte depossuisse*), cependant que l'on cherche à flatter notre ouïe avec des chatouillements nouveaux (*hodiernis auribus recenti allusuram titillatione*) »... (Préface du Premier Livre de *Symphonies sacrées*).

Ces « chatouillements nouveaux », nous les discernons, tout d'abord, dans la production profane du temps. C'est par eux que l'opéra touche les imaginations et les cœurs. Le *recitar cantando* ne leur doit-il pas une bonne part de son réalisme pathétique, de son pouvoir sur les âmes ? Et les ariosos et arias qui s'écartent de la rectitude formelle de leurs ancêtres florentins sur des courbes d'une merveilleuse vocalité, l'essentiel de leur terminologie séduisante ? Mais nous les identifions aussi dans mainte page destinée au culte. Là encore, Monteverdi, dont les préférences vont plus, dans ce domaine, à une expression « moderne » qu'à la tradition, fait figure de précurseur et de modèle, usant avec prodigalité, depuis ses *Vêpres de la Vierge*, des multiples effets que lui offre la riche panoplie de la seconda patrica.

Quelle sorte d'enseignement l'auteur de l'*Orfeo* dispense-t-il à son élève déjà célèbre ? Certainement, un art vivant, à l'opposé d'une « théorie » scolaire dont Schütz n'a nul besoin. Tout comme

Giovanni Gabrieli, Monteverdi pense que les conceptions les plus attrayantes, les thèses les mieux construites ne valent que si elles débouchent sur les solutions concrètes. Le « vérisme » dans l'évocation des sentiments demeure toujours son objectif majeur, depuis l'affirmation fameuse de la préface du Ve Livre de *Madrigaux* : « Le compositeur moderne bâtit ses œuvres en les fondant sur la vérité. » C'est par l'exercice pratique que Monteverdi remplit son rôle de pédagogue auprès de son cadet saxon, invitant ce dernier à vérifier dans des exemples précis la beauté de l'idéal qu'il lui propose et l'efficacité de ses leçons. Schütz a sans doute aidé son « professeur » dans ses activités à Saint-Marc, et connu à nouveau les séances sur le vif, les répétitions animées, les essais inédits, bref, les conditions de travail incomparables de la première Chapelle d'Europe. Mais réciproquement, soyons persuadés que le *Maestro* vieillissant n'était pas mécontent de bénéficier de la prodigieuse expérience contrapuntique de l'Allemand, expérience qui faisait encore défaut à son assistant, Giovanni Rovetta, sorti des rangs au départ d'Alessandro Grandi, nommé à Bergame...

Quant à ce qui est du style lyrique et de la mélodie ornée, combien passionnante et profitable aura été, pour Heinrich, l'analyse, commentée par l'auteur, de joyaux comme le *Combat de Tancrède et Clorinde*, ce mimo-drame où Monteverdi a mis en musique l'une des pages les plus étonnantes de son poète d'élection, Le Tasse. Ouvrage d'exception où sont encloses toute la beauté, toute la douleur du monde. Ouvrage clef, lourd de symboles et de regards intérieurs, qui confond dans la même tendresse poignante des sentiments et des notions contradictoires (amour, fureur, mort, pardon), et résume mieux que tout autre les aspirations humanistes du *Seicento*. Il est aisé d'imaginer les tentations qu'ont pu exercer sur le tempérament apparemment réservé de notre compositeur (« qui éprouve beaucoup, mais se livre peu »), les flamboiements et les violences de la manière *concitata,* la vocation descriptive de l'accompagnement instrumental, générateur d'un *décor* et d'une *action* : galop des chevaux, cliquetis des épées, vertige furieux

des combattants « pareils à deux taureaux jaloux ivres de colère », soulignés ici et là des vivants effets du *tremolo.* Et la prodigieuse souplesse du discours vocal, constellé de « parcours » éclatants, écartelé par d'impressionnantes disjonctions de registre, a sans doute ouvert à l'*Archicantor* des perspectives insoupçonnées dans le renouvellement de la déclamation dramatique. Mieux encore que l'*Orfeo* ou l'*Arianna,* le *Combattimento* lui a désigné la voie à suivre dans le sens d'une association toujours plus étroite, de la poésie et du chant. Enfin, sans négliger la part de l'élément visuel dans l'impression produite sur le public par un tel spectacle, il est intéressant de constater que Monteverdi, conformément aux vœux d'Orazio Vecchi, le maître de la comédie madrigalesque, tisse une action « que l'on peut suivre par l'ouïe ». Assurément, le *credo* esthétique que Schütz est allé demander au génie italien, n'a jamais été plus clairement exposé que dans cet évangile de la jeune école réaliste.

Le premier recueil de *Symphonies sacrées* — que le musicien fait éditer peu avant son retour en Saxe — est le fruit de cette année de recherches exceptionnelles. La monodie accompagnée fait passer le souffle de la dramaturgie profane, c'est-à-dire celui de la vie même, sur des pièces qui restent fondamentalement représentatives de la spiritualité du luthérien Schütz. Ces pages concilient en effet, sans qu'il y paraisse, les préoccupations du mystique et de l'artisan soucieux de parler, comme son illustre aîné, un langage expressif jusque dans la prière, et de renforcer le témoignage de sa ferveur en transplantant au besoin la mélodie ornée de la scène — son cadre naturel — à l'église, l'essentiel, pour le croyant, étant de glorifier Dieu dans un élan sincère de l'être, d'épancher son cœur sans trop s'inquiéter de la syntaxe officiellement admise. Mais son travail créateur ne semble pas s'être arrêté à ces pages magnifiques. En 1633, dans une lettre adressée à un ami hambourgeois, il fera allusion à une comédie musicale de son cru, écrite dans le style *parlando* (*redenden stylo*), d'une facture et d'un propos encore inconnus en Allemagne (... « *in Deutschland noch ganz unbekannt* »...). Il est évident que ces lignes ne s'appliquent pas à la *Dafné* de 1627, dont

la création avait eu un grand retentissement. Ne faut-il donc pas penser, avec Moser, que Schütz se réfère là à un opéra « italien », conçu et réalisé en 1629, et dont le manuscrit autographe aurait disparu lui aussi, dans le sinistre de 1760 ? L'hypothèse est, il faut l'avouer, assez séduisante.

Mais le congé octroyé par le Prince-Electeur arrive à son terme. Peu de temps auparavant, Schütz s'est rendu à Crémone, pour acheter, dans cette capitale de la lutherie, violons, violes et théorbes qu'il destine à sa chère Chapelle. Enfin, à l'automne 1629, il fait ses adieux au grand Monteverdi. Les deux hommes ne se reverront plus, mais est-il nécessaire d'ajouter que pendant longtemps la production du maître saxon portera l'empreinte agissante du premier musicien du temps ?

Le retour à Dresde. Les misères de la guerre. Les voyages au Danemark •

Réconforté par l'air vivifiant de la Dominante, Heinrich est revenu fermement décidé à rendre à la Chapelle son ancien lustre. Johann-Georg qui, malgré la conjoncture politique toujours plus préoccupante, est parvenu à se tenir hors du conflit, s'efforce d'ailleurs, dans les premiers mois, de favoriser ce renouveau, et alloue quelques crédits à son *corpus musicum*. Ainsi 1630, malgré les menaces extérieures, reste à la Cour de Dresde une année relativement paisible, surtout jalonnée de tendres événements. Le mariage de la princesse Marie-Elizabeth et du prince Frédéric de Danemark y a été le prétexte à de grandes réjouissances et à de délicats concerts. Rien d'irrémédiable ne s'étant encore produit entre le Prince-Electeur et l'Empereur, c'est Wallenstein en personne qui est venu apporter aux époux les félicitations et les vœux de Ferdinand ! Pourtant la cérémonie est à peine terminée que la trésorerie se montre à nouveau avare de florins, l'aggravation de la situation militaire orientant une fois de plus les esprits vers les impératifs d'une paix armée...

Toujours dans cette année 1630, et alors qu'il vient de renouer avec les difficultés financières, Schütz est encore frappé dans ses affections. En novembre, il est appelé à Leipzig au chevet du compagnon de jeunesse, Johann-Hermann Schein qui meurt après une courte maladie. Très impressionné par ce décès brutal, Heinrich dédie à l'*amicus carissimus* l'émouvant motet à six voix *Das ist je gewisslich wahr* qui a été certainement chanté à l'office funèbre du *Cantor* de Saint-Thomas. Plus tard, la pièce sera insérée, pratiquement sans changements, dans la *Geistliche Chormusik*, où l'auteur n'a fait figurer que des chefs-d'œuvre.

Mais voici l'année fatidique, car, avec elle, la Saxe entre dans le cycle tragique de la guerre, de la famine, des épidémies. Depuis l'été précédent, Gustave-Adolphe, qui veut faire de la Baltique « un lac suédois » s'oppose à l'Empereur. Débarqué près de Stralsund, il a conquis en quelques semaines la Poméranie avec son armée de paysans-soldats. D'abord sur l'expectative, le parti protestant se rallie bientôt à lui avec enthousiasme et Johann-Georg lui-même, n'ayant tiré aucun des avantages escomptés de sa politique de bonne entente avec les Impériaux, se rapproche du Scandinave. De plus, le sac de Magdebourg par les bandes de Tilly a provoqué dans l'Allemagne luthérienne une explosion d'indignation. L'alliance de la Saxe et de la Suède ne tarde pas, dans ces conditions, à être scellée à Leipzig, lors d'une entrevue fastueuse entre les deux souverains, qui fournit à Schütz et au *Corpus musicum* l'occasion — la dernière avant longtemps — de briller comme aux plus beaux jours. Malgré la crise, l'*Alumnat* est encore une pépinière de jeunes talents ; c'est de ses rangs que sortira, par exemple, Matthias Weckmann qui, six ans plus tard, gagnera Hambourg pour y recueillir les leçons de Sweelinck, « le faiseur d'organistes », à travers l'enseignement de Jakob Praetorius...

Mais avec les malheurs de la guerre, de nouveaux deuils accablent Heinrich dans les mois suivants. Christoph Schütz s'éteint ainsi à Weissenfels, le 25 août. Un mois plus tard, c'est le beau-père du compositeur qui disparaît. Et cependant malgré ces épreuves, Schütz

doit se dépenser sans compter pour obtenir du prince, dans une atmosphère dramatique, quelques maigres acomptes sur la solde de ses administrés. La Saxe se trouve maintenant au cœur du conflit et Johann-Georg se soucie bien des moyens de subsistance de ses musiciens ! Wallenstein prétend en effet, à la tête de sa puissante armée, arrêter Gustave-Adolphe qui vient d'échouer devant Nuremberg. Longtemps différé, le choc décisif se produit à Lützen, entre Weimar et Leipzig. Le roi de Suède, à nouveau vainqueur, est mortellement blessé dans l'engagement. Cette victoire à la Pyrrhus n'apporte aucun résultat décisif et se traduira en clair, pour la principauté, par un surcroît d'exactions, plus de quatre-vingts mille mercenaires vivant — et dans quelles conditions ! — sur le pays. Sur le plan familial, l'année 1632 ne laisse guère de répit à notre compositeur qui passe de longues semaines au chevet de sa mère, victime d'une attaque. Grâce à d'excellents soins la malade finit par recouvrer la santé (elle ne mourra que trois ans plus tard), mais le *Sagittarius,* pour sa part, est à bout de forces. Aussi au début de l'année 1633, tirant prétexte d'une invitation d'un ami hambourgeois et surtout du vif désir manifesté par la cour de Danemark de l'utiliser comme *Capellmeister* « exceptionnel », il sollicite du Prince-Electeur un nouveau congé. Directeur d'un *Corpus musicum* à qui sont refusés les crédits indispensables et dont les effectifs fondent littéralement sous l'effet des licenciements, des défections, Heinrich se sent à nouveau un étranger là où il était honoré et écouté. Son génie créateur n'étant plus intéressé par la moindre commande, que peut-il faire de bon en Saxe, ou les arts agonisent sans que personne ne s'en inquiète ? Tout à sa lutte — d'ailleurs malheureuse — contre Wallenstein, Johann-Georg ne peut guère opposer de motif de refus valable au demandeur, et le principe du voyage est admis.

Dans le Danemark qui savoure une paix retrouvée depuis quatre ans, la grande affaire occupant les esprits est le mariage du prince Christian, héritier de la couronne et fiancé précisément à la dernière des filles de Johann-Georg. Bien que la cérémonie ne soit prévue que pour l'automne 1634, déjà la Cour de Copenhague a arrêté

le calendrier des fêtes qui seront offertes aux invités et Christian, bon musicien comme son père, souhaite depuis longtemps placer à cette occasion la Chapelle royale sous l'autorité de l'*Archicantor* qu'il sait inutilisé à Dresde. Pourtant, Schütz ne peut se résoudre à abandonner brutalement ses chantres et instrumentistes à l'indifférence de leur employeur, et à vouloir obtenir quelque argent de Son Altesse Electorale, il perd les huit premiers mois de 1633. Enfin en septembre, ayant soulagé la misère des plus dépourvus, il se met en route pour Hambourg. Sur les chemins de l'Allemagne du Nord, notre voyageur doit compter avec les bandes de déserteurs ou de pillards qui tiennent la campagne sur les arrières du front et rançonnent férocement les villages isolés. Mais, muni du sauf-conduit délivré par le prince Christian, Heinrich atteint le grand port hanséatique sans encombre, après s'être arrêté, au passage, chez le duc de Mecklembourg-Güstrow. Quelques semaines de repos et il reprend, à la mi-novembre, la direction du Danemark où le réclame la famille royale. Arrivé le 6 décembre à Copenhague, il est nommé, quatre jours plus tard, maître de la Chapelle du Palais, aux appointements de huit cents thalers par an.

Sous l'impulsion du souverain, la chapelle royale de Danemark connaît, depuis trente-cinq ans, une période de gloire et d'intense activité, à peine entravée durant le dernier conflit. Christian IV, guerrier malheureux, trouve bien des consolations à ses échecs dans l'exercice d'un intelligent mécénat. Bien entendu, la musique prend la première place dans ses distractions et, pour séduire ou retenir auprès de lui une pléiade de vedettes, il ne se montre pas avare de son argent. Il a été l'ami, dans les premières années du siècle, du modénois Orazio Vecchi, le créateur du madrigal « dramatique ». Dans le même temps, John Dowland, le tendre et mélancolique « cygne de Dublin » (*semper Dowland, semper Dolens* !), a été, comme premier luthiste, l'un des plus attachants compagnons de sa « musique ». Son salaire, nous renseignent les chroniques, était celui d'un amiral ! Le roi favorise aussi l'épanouissement de talents locaux. Hans Nielsen (Giovanni *Fonteio*) et surtout Mogens Pedersen

(*Magno Petreo Dano*) ont ainsi bénéficié des leçons de Giovanni Gabrieli à Saint-Marc. Jacob Orn, quant à lui, a travaillé en Angleterre auprès des madrigalistes élisabéthains. Les chanteurs de la maîtrise, dont beaucoup viennent des Flandres — comme le célèbre N. Gistou — ou d'Italie, sont réputés pour leur discipline et leur musicalité. Enfin, passionné d'orgue, Christian IV favorise l'établissement des maîtres de tribune nord-allemands dans son royaume. Sur son ordre, le célèbre facteur Esaia Compenius a transféré dans le palais de Frederiksborg l'instrument de « divertissement » de vingt-sept jeux — entièrement en bois — et à tirants de registre en argent massif, qu'il construisit en 1612 pour le duc de Brunswick (et que le grand Praetorius jugeait « très magnifique »), cependant que la hanovrien M. Schildt, autre élève de Sweelinck, occupait le poste de premier organiste à la cour jusqu'en 1629...

Heinrich, dès son entrée en fonctions, s'attache à la réalisation du spectacle lyrique et chorégraphique qui lui a été commandé pour les noces princières. En mai 1634, la future épousée, Magdalena-Sibylla de Saxe, est arrivée dans la capitale, accompagnée d'une suite énorme : plus de deux cent cinquante véhicules transportant près de huit cents personnes et traînés par cinq cents chevaux !... Tout ce petit monde de courtisans de familiers et de domestiques est reçu avec un sens de l'hospitalité qui surprend agréablement nos Saxons, habitués, depuis quelques années, aux restrictions nées de la guerre. Aussi ne sommes-nous pas étonnés de lire, dans les relevés de la Maison royale, que plus de deux millions de rijksthalers furent dépensés pour l'événement !

Le ministre plénipotentiaire français Charles Ogier, qui était parmi les invités, relate que le dîner de gala faisant suite à la cérémonie religieuse dura six heures et que les toasts furent portés en grand nombre au son de vingt-quatre trompettes d'argent et de quatre timbales. Le banquet s'acheva dans la gaieté la plus libre « car, à en juger par le rougissement des dames », ajoute l'ambassadeur « je pus me faire une idée de la grivoiserie des propos ». Sitôt le banquet terminé, l'assemblée fut conviée au divertissement réglé par Schütz,

divertissement qu'Ogier estime « le meilleur qui ait jamais été joué en une pareille circonstance ». Le rideau se levait sur les évolutions d'un ballet allégorico-mythologique, pompeusement baptisé *Triumphus nuptialis danicus* et agrémenté de chants. Le dieu Pan, entouré d'une troupe de satyres (peut-être un souvenir de l'une des « figures » du *Ballet comique de la Reine* donné en 1581 à la cour de France, par Baldassarino de Beljioioso) se prenait de querelle avec Hercule pour avoir surpris celui-ci dans son sommeil avec Déjanire. Après un changement de décors, prétexte à d'habiles machineries, Orphée survenait, qui réclamait à Pluton sa chère compagne et chantait sa douleur en s'accompagnant sur sa lyre. Les animaux sauvages accouraient à ces mélodies et se mettaient à danser sur leurs rythmes, jusqu'à ce que les Bacchantes et les Esprits infernaux interrompent le récit du héros affligé à grand renfort de cymbales, gongs, crécelles. Orphée tombait sous leurs coups puis Mercure, envoyé par l'Olympe, annonçait à l'auditoire que les dieux avaient admis le fils d'Apollon dans leur compagnie, pour prix de sa fidélité à la femme aimée et, après maints épisodes mêlant la légende à la réalité, l'ouvrage se concluait sur un hommage rendu, comme il se doit, au jeune couple, aux accents entraînants d'un *bransle*.

Deux pastorales (« *mit Musik und Tanz* ») succédaient au ballet. L'auteur n'en est pas connu avec une certitude absolue, mais tout donne à penser que Schütz a également composé ces partitions aujourd'hui perdues. Avec elles, le style récitatif faisait son apparition au Danemark [1], tandis que choristes et instrumentistes, cachés derrière une tenture (comme à Florence et Mantoue, au temps des premiers mélodrames) jouaient à l'abri des regards des spectateurs. Enfin, la journée s'achevait sur un grand bal, réglé, lui aussi, par le maître saxon, avec l'aide de son cousin Heinrich Albert.

Les réjouissances terminées, les souverains s'efforcent de retenir le musicien à leur cour. Ils y parviennent d'autant plus facilement que Schütz n'est guère pressé de retrouver un pays qu'il sait crucifié

1. Il se peut, cependant, que Heinrich ait fait représenter auparavant devant la cour, et avec un grand succès, la *Dafné* de 1627.

par les combats. Pourtant, au printemps 1635, après un an et demi d'absence, il lui faut bien songer au retour. Le 4 mai, la famille royale tient à manifester sa reconnaissance par de somptueux présents : un médaillon et une chaîne d'or et surtout une gratification exceptionnelle de deux cents thalers. Six jours plus tard, Schütz quitte ses généreux hôtes.

Revenu à Dresde, il est vite repris par le découragement : dans une ville rongée par le cancer de la guerre, il commande à une chapelle fantôme et l'inaction lui pèse. Que faire dans ce désert, où après une accalmie sanctionnée par la paix de Prague et la soumission du Prince-Electeur à Ferdinand II, va retentir à nouveau le fracas des armes, les Suédois des lieutenants de Gustave-Adolphe, devenant les adversaires de la Saxe ? Pourtant la mort d'un ami cher — venant après celle de sa mère — lui fournit l'occasion d'un travail très important, le dernier ouvrage qui recourt, avant longtemps, aux architectures vénitiennes : les *Musikalische Exequien,* plus communément désignées du nom de *Requiem allemand.*

Le prince Posthumus de Reuss, sentant venir la mort, a arrêté le cérémonial de ses obsèques. Luthérien fervent, il a fait graver, à l'intérieur de son futur cercueil, quelques-unes de ses prières favorites, empruntées aux Ecritures et aux Hymnes du Psautier. C'est tout naturellement à Schütz qu'il s'est adressé pour la composition du service religieux, soit un *concert en forme de Messe funèbre allemande,* suivi d'un *Motet* dont les paroles sont celles du Psaume 73 et, en manière de conclusion, le Cantique de Siméon : « Seigneur, permets maintenant à ton serviteur de partir en paix... » Il semble bien que cette liturgie ait connu une exécution en petit comité, du vivant du prince, avant d'être chantée, comme celui-ci l'avait désiré, à ses funérailles solennelles, le 4 février 1636. En y mariant une fois de plus les effets du style antiphonique aux séductions de l'écriture monodique et concertante, Schütz joue toujours son rôle de témoin d'un âge de transition avec la même sincérité et ne conçoit pas qu'une expression « moderne » puisse entièrement récuser les beautés de la tradition...

1636 : les hostilités ayant repris, l'*Archicantor* s'enfonce un peu plus dans sa misérable solitude. Les commandes font défaut alors que son imagination n'a jamais été aussi vive, alors que ses idées n'ont jamais été aussi vigoureuses et originales ! Il ne sera pourtant pas dit que notre musicien soit resté silencieux dans sa détresse. Précisément, son inspiration va épouser le mouvement de son angoisse et de son indignation, dans l'admirable première partie des *Petits Concerts spirituels*. Ces *petits concerts,* Schütz les a écrits, poussé par une espèce de nécessité intérieure, et pour faire, en quelque sorte, honneur « au petit talent qu'il a reçu de Dieu », ainsi qu'il le confesse dans la préface. Il y a mis toute sa ferveur, mais cette ferveur est celle d'un croyant bouleversé par les violences du temps, et, à l'analyser, nous y lisons un profond désarroi, comme si l'auteur se prenait à douter du monde où il vit (si laborieusement !) et de cette Allemagne torturée par la malignité meurtrière des hordes qui se disputent son sol. Ah ! certes, la tentation du désespoir, nous ne la trouverons jamais aussi forte que dans ces oraisons où Heinrich demande à quelques voix de solistes — les derniers qui lui restent d'une chapelle décimée — et à une *basse continue,* le soin de faire monter vers le ciel une supplication qui fait écho à la déréliction du Psalmiste : « Du fond de l'abîme, Seigneur, j'ai crié vers Toi ! » Cependant dans ce recueil né de la guerre, nourri de ses tourments, mais que l'on ouvre néanmoins pour y puiser, aux heures douloureuses, grâce et réconfort, la confiance du fidèle dans l'infinie miséricorde divine finit toujours par prévaloir. Ainsi l'âme blessée peut-elle s'épancher dans l'ineffable *O süsser, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe,* effusion débordante d'amour mystique et d'humaine compassion. Musicalement, la simplicité déroutante des moyens requis ne doit pas abuser l'auditeur : le génie de Schütz, s'il suit ici des voies étroites, n'a jamais été aussi efficace, ne cessant de définir un équilibre magistral entre la plasticité mélodique et l'expressivité de la monodie monteverdienne d'une part, et ce que l'on pourrait appeler les exigences confessionnelles d'autre part.

Dès leur parution à Leipzig, en septembre 1636, les *Kleine*

Geistliche Konzerte trouvent une audience que le compositeur n'avait certainement pas escomptée. Sans aucun doute, viennent-ils en temps voulu pour apporter une réponse aux interrogations des humanistes, aux inquiétudes des hommes de cœur qui assistent impuissants à la mort des « arts libéraux aujourd'hui foulés aux pieds dans la boue et étouffés par les armes ». C'est que les meilleurs des contemporains identifient dans la grande voix du maître de Köstritz stigmatisant la guerre, la révolte de leur propre conscience...

Mais à la cour de Dresde, le Prince-Electeur n'a accordé qu'une oreille distraite à ces nouveaux chefs-d'œuvre. Aussi, comme Schütz ne peut se résigner à cinquante-deux ans, à une inaction prolongée (il sait que le prince Christian attend avec impatience son retour à Copenhague pour lui confier la réorganisation de la Chapelle royale), un nouveau mémoire est adressé le 1er février 1637 à Johann-Georg, à la fois demande de mise en congé et protestation contre les conditions d'existence qui sont faites — ou plutôt refusées ! — aux artistes du *corpus musicum* : « Puisque par le temps qui court et dans le tumulte des combats continuels, Son Altesse n'a guère l'occasion de m'employer et que, par conséquent, je ne suis d'aucun secours, ni pour le service de Dieu, ni aux hommes, ni à moi-même (...) tandis que je me débats dans une détresse insupportable (...) je sollicite de Son Altesse l'autorisation de regagner le Danemark »...

Il n'est guère possible à Johann-Georg de rester sourd à ce respectueux mais ferme réquisitoire. La situation n'a jamais été aussi dramatique depuis le commencement des hostilités. Les troupes suédoises occupent une bonne partie du pays et, bien décidées à faire payer aux Saxons ce qu'elles estiment être une trahison de la cause protestante, mettent les environs de Dresde à feu et à sang...

Satisfaction lui ayant donc été donnée, Heinrich quitte l'Allemagne — pour la troisième fois en neuf ans — en août 1637. Sur ce nouveau séjour dans la métropole baltique, les chroniques sont avares de renseignements. Il n'est pas établi que le compositeur ait été de retour à Dresde, courant 1638, pour assister aux derniers instants de sa fille aînée, Anna-Justina, âgée seulement de

dix-sept ans. De toute façon, ce retour s'effectua au plus tard à l'automne de la même année, après une petite halte à Wolfenbüttel, résidence du duc et de la duchesse de Brunswick. En novembre, Johann-Georg, malgré les revers qu'il vient d'essuyer, tient à célébrer avec un relatif éclat le mariage de son fils, le prince héritier, avec la princesse de Brandebourg. Schütz peut enfin, pour la cérémonie, écrire quelques partitions à l'intention de sa chère Chapelle. Malheureusement, de cette contribution musicale à l'heureux événement, il ne nous reste pas une mesure, et nous ne pouvons que nous perdre en conjectures sur la nature du grand ballet qui clôturait la fête et qui — seule précision connue — empruntait son argument au mythe d'Orphée et d'Eurydice.

1639 : Bien que la paix ne soit pas revenue en Allemagne, Heinrich ne quitte guère son poste officiel et s'évertue, malgré la dureté des temps, à rendre un certain lustre — à dire vrai pâle image des splendeurs passées — aux offices du Temple, comme aux concerts de la Chambre. Il plaide la cause des chanteurs et instrumentistes, réclame le paiement des gages et reste attentif aux jeunes talents qui s'épanouissent encore sous son autorité. Dans les premiers mois de l'année, il veille aussi à la bonne impression de son second livre de *Petits Concerts spirituels* qui est publié à Dresde [1]. Ce nouvel *opus,* avec des pièces comme l'extraordinaire *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet*, rencontre un beau succès, compte tenu des circonstances peu favorables à sa diffusion. Les compatriotes de l'*Archicantor* y lisent avec émotion le reflet de leurs préoccupations et le cheminement laborieux de leur foi...

Au printemps suivant, le *Sagittarius* se rend à Hanovre, pour répondre à une invitation du duc Georg et reconstituer, par la même occasion, la maîtrise de l'endroit qui na pas été épargnée par la guerre. Mais durant l'hiver 1640-1641, une grave maladie immo-

1. Dans la préface, adressée au prince Frédéric de Danemark, l'auteur s'excuse de la modestie des pages présentées à son approbation, et promet, pour des temps meilleurs, des ouvrages beaucoup plus importants « qui sauveront son nom de l'oubli ».

bilise notre musicien à Dresde, mettant ses jours en danger pendant plusieurs semaines. Enfin rétabli en mars, il ira demander une convalescence réparatrice à Weissenfels, le village de son enfance, où vit encore l'une de ses sœurs.

Dans les mêmes semaines (le 7 mars 1641), l'attention de Johann-Georg est attirée une fois de plus, sur la situation désespérée du *corpus musicum* qui se trouve, selon l'expression du compositeur, « à l'article de la mort ». Schütz réclame avec insistance des crédits pour que soit au moins assuré le recrutement de jeunes instrumentistes et chantres, faute de quoi la chapelle, si prospère en d'autres temps, ne sera plus qu'un souvenir. Mais ce cri d'alarme n'éveille aucun écho. L'économie militaire ne peut tolérer que des subsides soient détournés à des fins culturelles, alors que la Saxe n'a pas cessé d'être un théâtre d'opérations. Le *Capellmeister* a beau souligner, dans la même lettre, la beauté et l'importance de la musique « brillant au milieu des sept arts libéraux comme le soleil parmi les planètes », les modestes remèdes qu'il préconise ne sont pas retenus, et Johann-Georg, pour éviter toute polémique sur ce sujet délicat, préfère accorder un troisième congé au compositeur, au début de l'année suivante.

Schütz, avec peut-être moins d'empressement qu'auparavant — il eût trouvé plus de motifs de satisfaction à s'attacher sur place à la restauration de la Chapelle électorale — regagne Copenhague au printemps de 1642. Le 3 mai, alors qu'il est à peine entré en fonctions, il est nommé directeur général de la musique royale (*Obercapellmeister*), pour la durée de son séjour. Ce séjour sera au reste le plus long de tous ; plus de deux ans. Schütz, toutefois, l'entrecoupe d'un retour en Saxe durant l'été 1642 (juillet-septembre) afin d'y diriger le service célébré à l'occasion du baptême de l'enfant né du mariage du prince héritier Johann-Georg II et de Magdalena-Sybilla de Brandebourg. A cette occasion, faute d'effectifs suffisants, Heinrich doit prier les conseils voisins (Leipzig, Halle) de bien vouloir lui « prêter » quelques-uns de leurs meilleurs exécutants, parmi ceux qui sont restés en place. En ces années de

pénurie, ce sont surtout les virtuoses instrumentaux qui font défaut à Dresde. On imagine sans peine la somme d'efforts et de répétitions nécessaires au maître de Köstritz pour fondre les voix « d'une compagnie aussi disparate et mal accordée » en un ensemble discipliné !

Sur les occupations de Schütz auprès de Christian IV vieillissant, nous n'avons que peu d'informations. Nous savons seulement que le musicien eut à écrire plusieurs divertissements et ballets pour le double mariage célébré au palais royal en novembre 1642 : les noces des deux filles jumelles du souverain. Pour ces fêtes, Schütz disposait d'effectifs considérablement renforcés par les artistes étrangers « à cachet ». Autre précision touchant l'événement : outre ses propres œuvres, Heinrich a peut-être monté et conduit un mélodrame de Marco da Gagliano, l'un des continuateurs, à Florence, du mouvement, des *Camerate*, l'un des rivaux aussi de Monteverdi, en 1608, à la cour du duc de Mantoue, avec sa pastorale *Dafne*. Les problèmes soulevés par Gagliano, qui prétendait *scolpir le sillabe per bene intendere le parole* et qui voulait, après le musicien de l'*Orfeo*, qu'un heureux équilibre soit ménagé, dans les représentations théâtrales, entre voix et *complesso* orchestral, étaient bien faits pour exciter la curiosité de l'Allemand. Aussi bien, Schütz, dans ces années 1640-1650, n'a-t-il pas encore complètement renoncé à ses ambitieux desseins de grand opéra germanique...

En avril 1644, Schütz se décide enfin à rentrer en Saxe. Le Danemark aura été pour lui la terre d'asile, le refuge providentiel des années douloureuses. Il gardera une profonde gratitude à la famille royale qui l'y accueillit si chaleureusement à trois reprises [1]. Le plus émouvant témoignage de cette reconnaissance est dans le geste suivant : au moment du départ, Heinrich tient à offrir au prince Christian un exemplaire manuscrit de son second volume de *Symphonies Sacrées* qui ne sera imprimé qu'en 1647. Gageons que le dédicataire apprécia à leur juste valeur ces pages étonnantes, conçues,

1. Par une singulière ironie du sort, le Danemark entrera, peu après, dans une longue suite de guerres malheureuses contre la Suède, et Christian IV sera contraint de licencier le plus grand nombre de ses musiciens.

pour la plupart, lors du dernier séjour à la cour de Copenhague. Comparées à leurs sœurs de 1629, elles offrent une instrumentation moins colorée mais tout autant expressive, et sur le plan de l'écriture, tirent un parti toujours très efficace des procédés de la manière « représentative », imitée des Italiens (déclamation monodique, chant soliste virtuose, traitement émancipé des instruments). Toutes ses acquisitions se fondent sans heurts avec l'héritage allemand en une synthèse hautement personnelle. L'acuité que Schütz apporte à la paraphrase des textes fait paraître les antécédents transalpins presque superficiels ; ainsi ne craint-il pas d'adapter à des fins liturgiques le mode *concitato* créé par Monteverdi afin de traduire la colère et l'agitation guerrière. L'enseignement reçu n'est donc reconduit que sous bénéfice d'inventaire et pour la plus grande gloire de Dieu. Les considérations du théologien canalisent pourtant les élans du dramaturge, pour que le chant ne cède pas trop facilement à la pente naturelle d'un lyrisme méditerranéen. Tout aussi prodigue en effets modernes que son aîné vénitien, le second volet du *Symphoniarum Sacrarum* s'intériorise peut-être davantage dans la perspective d'un dialogue intime avec Dieu, d'un engagement mystique toujours plus abrupt...

Sur le chemin du retour, Schütz prend son temps. Il s'arrête à Hambourg pour y retrouver le petit cercle des amis de jadis et entendre Jakob Praetorius improviser sur les grandes orgues de l'église Saint-Pierre, puis, plus longuement encore, à Brunswick, où il s'est fait une amie et une protectrice de la duchesse Sophie-Elisabeth. A la fin de l'année toutefois, il a regagné Dresde et repris ses occupations, d'ailleurs toujours contrariées par les opérations militaires, à la cour de Johann-Georg. L'ère des longs voyages est close : à soixante ans le maître n'aspire plus qu'à la paix générale et à un repos qu'il estime bien mérité.

Les dernières années à Dresde • A Dresde, Schütz renoue avec les obligations d'un poste devenu bien ingrat : les revers militaires n'ont pas

précisément adouci l'humeur du prince et le *corpus musicum* est toujours dans un état lamentable, bien que le souverain exige à nouveau un certain apparat dans le service de la Chambre et de la Chapelle. Aussi la lassitude des uns et des autres est extrême et le dévouement du compositeur ne suffit pas à soulager les misères de chacun. Il n'est pas étonnant que, dans ces mois difficiles, Heinrich ne se sente plus en état d'assurer l'enseignement général qu'il dispense aux *Hofkantorei :* solfège mais aussi latin, rudiments de mathématiques et théologie. Dans un nouveau placet présenté à Johann-Georg, il souhaite même, invoquant une santé devenue fragile, être déchargé de la direction « ordinaire » de la chapelle. Mais l'Electeur n'apporte aucune hâte à satisfaire ces désirs légitimes. Devant tant d'indifférence, le musicien ne se fait pas scrupule de quitter, au moindre prétexte, une cour où l'atmosphère est maintenant si lourde. Ce ne sont plus les longs séjours à l'étranger du passé, mais de brefs déplacements dans les résidences et localités voisines : Brunswick, où l'accueil de la duchesse Sophie-Eleonore reste chaleureux, Leipzig, etc... L'hiver 1645-1646 survient et l'*Archicantor* désespérant de voir un jour ses droits à la retraite reconnus, s'offre en compensation quelques vacances chez sa sœur de Weissenfels, afin d'y régler diverses affaires familiales.

De cette période pauvre en partitions nouvelles, un chef-d'œuvre nous est parvenu : *Les Sept Paroles du Christ en Croix.* Avec cette page, Schütz revient à l'oratorio, sous l'influence des maîtres romains dont les « actions sacrées » connaissent depuis plusieurs années une large diffusion internationale. Transplantant à l'office la « théâtralité » de l'opéra, Luigi Rossi, puis Giacomo Carissimi et quelques autres donnent au genre né des préoccupations de Cavalieri ses lettres de noblesse. Comme le drame profane, l'oratorio est bien le fils de ce premier baroque (*Frühbarock*) qui voit le triomphe de l'invention jaillissante, des essais passionnants, des choix consentis dans l'enthousiasme. Les artistes du temps veulent comprendre, expliquer, aller jusqu'au secret des êtres et des choses, par les moyens conjugués du symbolisme et de l'humanisme

(la « sapience »). Autant de soucis, autant d'ambitions qui tendent à transformer les exercices du culte en un spectacle liturgique agissant sur l'esprit et sur les sens. Schütz, toutefois, ne retient pratiquement que la lettre des modèles qu'il s'est désignés. Si le plan formel reconduit est bien celui des transalpins, si les deux *sinfonie* y sont l'un des derniers hommages rendus à Giovanni Gabrieli et à la syntaxe de la *sonata* vénitienne, si la récitation du texte sacré et les épisodes *arioso* impartis aux solistes portent l'empreinte de la monodie monteverdienne, la signification de la prière est différente. Les transalpins, pour leur part, tendent à extérioriser l'oraison musicale, parce qu'ils sont conditionnés par la grande affaire du moment qui est la tragédie lyrique. Schütz, dont l'existence quotidienne baigne dans la religion, ne subit pas d'aussi fortes pressions profanes. Sous l'effet de la guerre et des souffrances qui en résultent, le discours du maître s'oriente vers une dramaturgie des Ecritures profondément originale et sans équivalent dans la production du siècle. Par-delà les notes, les *Sept Paroles* atteignent à la signification d'un acte liturgique...

1646 et 1647 s'écoulent dans la résignation, dans la monotonie d'un travail réduit à une simple routine. Les combats sont pourtant sur le point de prendre fin et la Principauté connaît quelque répit. Tandis que les contacts et les négociations se multiplient entre les belligérants pour qu'un terme soit mis à cette guerre, Schütz s'épuise à obtenir de Johann-Georg le paiement régulier du salaire de ses administrés, les subsides indispensables à l'entretien courant et à l'engagement de nouvelles recrues. Son désir d'être libéré de sa charge n'a jamais été aussi vif, mais échoue toujours sur le mauvais vouloir du souverain.

Le 1er juin 1647, le prince héritier Christian de Danemark meurt en Saxe. Heinrich qui venait de lui dédier son second volume de *Symphonies sacrées,* alors à l'impression, perd un ami délicat et un protecteur généreux. Ce deuil mis à part, quelques courts voyages rompent, de loin en loin, l'uniformité des jours, Schütz se rend à Gera invité par le successeur de Posthumus von Reuss. Il dirige

concerts profanes et services religieux à Bautzen et Görlitz, à Weimar, à la cour du duc Wilhelm, et apporte d'utiles conseils aux *cantors* locaux. Sa gloire et sa réputation sont telles qu'on réclame de partout ses leçons, mais comme il répugne désormais aux absences prolongées, c'est par lettre qu'il répond à ceux qui sollicitent ses avis. Ainsi intervient-il, comme arbitre, dans la querelle qui, de 1646 à 1648, oppose l'organiste de Dantzig Paul Siefert au Romain Marco Scacchi, maître de la chapelle du roi Sigismond de Pologne. Siefert, formé, comme la plupart de ses contemporains, par Sweelinck avait précédé à la cour de Varsovie Scacchi, chaud partisan des disciplines modernes. Schütz, dans la controverse, fit montre d'une belle impartialité, désavouant son compatriote dont la bonne foi lui paraissait douteuse et le talent inférieur à celui du transalpin...

1648 : Le mauvais destin qui s'acharnait sur l'Allemagne depuis tant d'années se lasse enfin. Impériaux, Suédois, Français et chefs du Parti protestant s'entendent sur les conditions d'une paix signée en octobre à Münster et Osnabruck. Schütz a la joie, le 25 janvier, de marier sa fille cadette au docteur en droit Christoph Pincker de Leipzig. Cette année favorable voit encore le retour à de meilleures conditions de travail. En mars, le musicien monte pour le soixante-quatrième anniversaire du prince, un grand spectacle avec ballet. Quelques mois plus tard, la proclamation des traités de Westphalie est saluée à Dresde par de nouvelles réjouissances officielles. Entre-temps, notre compositeur a proposé à l'admiration des connaisseurs la *Musicalia ad Chorum sacrum* ou *Geistliche Chormusik, Opus XI*. Le recueil est adressé au conseil municipal de Leipzig et à la maîtrise de Saint-Thomas, en un dernier *In memoriam* au cher disparu Hermann Schein. Monumentale « somme » du savoir du *Sagittarius*, la *Geistliche Chormusik* peut être considérée comme un retour à la grande tradition communautaire du motet luthérien. Mais ce souci de conformité dogmatique n'est jamais synonyme d'appauvrissement de la substance et de la grammaire musicales, ni de fixité dans l'expression. Le théologien chez Schütz n'étouffe pas la voix du poète. Jusque dans la contem-

plation le chant est chargé d'émotion et la prière reste nourrie des impératifs psychologiques dont le musicien, en fait, ne s'est pas écarté depuis les *Madrigaux* de 1611.

La paix revenue, la vie reprend un cours normal au service de Johann-Georg. Mais la Saxe sort ruinée de l'épreuve et les ressources de son souverain ont bien diminué. Les fastes d'antan ressuscitent toutefois en 1650, à l'occasion du mariage des duc Moritz et Christian. Schütz écrit et dirige pour la circonstance un grand ballet en cinq actes : *Pâris et Hélène*. Déplorons à nouveau la perte d'une partition de cette importance dans l'incendie de 1760. D'après les témoignages de contemporains, l'ouvrage faisait alterner danses, chants et mimes, mêlait style récitatif et chœurs polyphoniques et s'essayait même au mode « agité » (*concitato*), dans un *duo de la colère*, opposant Pallas à Junon ! Les effets de machinerie, dus à des ingénieurs experts, soulevèrent l'admiration du public, et les spectateurs semblent en avoir oublié la beauté de la musique.

Toujours en 1650, Schütz publie son troisième livre de *Symphonies Sacrées Opus XII*, qu'il accompagne d'une préface constituant une autobiographie très intéressante. Les tendances que nous avions notées à propos des *Sept Paroles* et surtout de la *Geistliche Chormusik* se précisent ici : la ferveur individuelle du compositeur se fait acte de foi collectif et débouche sur une exégèse communautaire des Livres Saints. Avec le maître de chapelle c'est tout un peuple qui chante comme au culte la gloire du Seigneur et clame la confiance d'Israël dans sa bonté infinie. En fait, ces pages inspirées s'évadent du cadre d'une piété étroitement confessionnelle. Une spiritualité s'en dégage qui n'est ni protestante, ni catholique, mais chrétienne, au sens d'un christianisme « paulinien », c'est-à-dire primitif. Nous retrouvons les climats des dernières œuvres religieuses de Rembrandt, et ce rayonnement intérieur qui estompe les traits, les contours pour ne s'attacher qu'à l'indispensable : la peinture de l'âme et de la transcendance. Rembrandt, Schütz : assurément les deux artistes sont de la même race : celle des grands pédagogues, des

éducateurs de l'humanité [1]. Et le Saxon comme le Hollandais assume, sous la sagesse du patriarche, un destin biblique, ouvrant les Ecritures et levant « un regard interrogateur qui semble mettre en doute tant de choses que le monde croit important : le succès, la richesse, les honneurs et tout ce que l'on appelle bonheur, car il en a mesuré la vanité. Ces biens étaient dans ses mains et ont coulé entre ses doigts comme du sable »...

1651 : Après l'animation passagère due à la cessation des hostilités et aux fêtes de la cour — qui ont d'ailleurs contribué à leur retour — les difficultés matérielles resurgissent. La trésorerie du prince néglige, à nouveau, de régler le salaire des musiciens. Schütz est bouleversé par le dénuement de ses collaborateurs qui vivent « si misérablement que les pierres en auraient pitié ». Dans une lettre adressée à un ami, il prend Dieu à témoin que leurs lamentations lui vont « droit au cœur ». L'un des contrebassistes, réduit à la dernière extrémité, n'a-t-il pas vendu ses vêtements, et depuis ne se cache-t-il pas dans sa maison « comme une bête sauvage dans les bois ! » N'est-il pas, en outre, pitoyable que l'un des meilleurs solistes de la maîtrise doive, *insalutato hospite,* quitter la chapelle. Bien sûr, note Heinrich non sans humour, ce « brave garçon » (*gute Kerl*) « lave constamment sa langue dans le pot de vin ». Mais n'est-il pas naturel, après tout, « qu'un si large gosier ait besoin d'être souvent humecté ? »

Pourtant, d'autres soucis beaucoup plus graves éprouvent la sérénité du vieux *Capellmeister.* Heinrich, dans un univers en perpétuelle métamorphose, entend rester fidèle aux idéaux qu'il s'est fixés en d'autres temps et fait, aux yeux de certains, figure de conservateur. Dresde n'a pas cessé d'être un foyer agissant de culture italienne et un public de plus en plus nombreux se pas-

1. A ce propos, H. Moser suppose que le compositeur, lors de son séjour hambourgeois de 1633, se serait rendu à Amsterdam par voie maritime et y aurait rencontré le maître hollandais. De cette rencontre, le portrait de musicien actuellement conservé à la *Corcoran Gallery of Art* de Washington — tableau qui offre effectivement des analogies frappantes avec le portrait postérieur de Christoph Spetner — serait le témoignage...

sionne pour l'art lyrique des successeurs de Monteverdi. Avec Cavalli et surtout Cesti, l'opéra vénitien s'est engagé sur les chemins du « formalisme musical » ; récitatifs et airs sont désormais clairement différenciés et le souci majeur de l'auteur n'est plus de définir un équilibre harmonieux entre exigences dramatiques et nécessités musicales — équilibre qui faisait tout le prix d'un chef-d'œuvre comme le *Couronnement de Poppée* — mais de fournir aux chanteurs, et particulièrement aux castrats, l'occasion de faire étalage de leur brillante technique. « L'ère des découvertes et des aventures est maintenant révolue. Le genre commence à se cristalliser en une structure musicale dans laquelle les formes dramatiques sont de plus en plus soumises au désir de créer une suite variée d'arias et d'ensembles agréables » (D. J. Grout). L'opéra vient d'achever sa croissance mais pendant plus d'un siècle, il va préférer le séduisant à l'original et user jusqu'à la sclérose la grammaire qu'il s'est forgée, dans les conventions et les complaisances des écoles adriatique ou napolitaine...

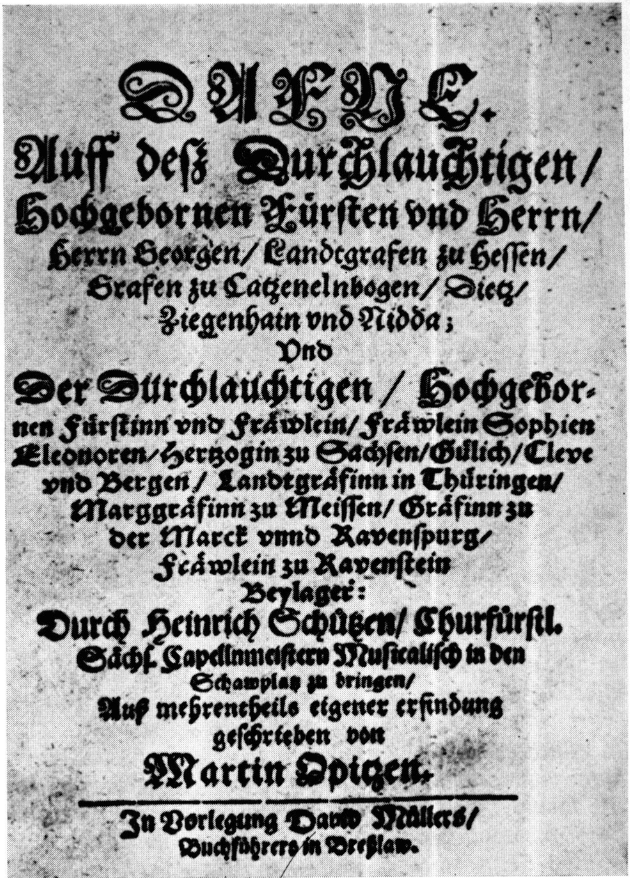
Johann-Georg, poussé par le prince héritier, cède donc aux modes du jour. Pour accueillir à sa cour le fameux Bontempi, il ne se montre pas avare de thalers, alors qu'il chicane sur chaque dépense que lui présente Schütz. Bontempi, né à Pérouse, a travaillé à Rome avec Virgilio Mazzocchi, s'est lié amitié avec Frescobaldi et Carissimi, puis a appartenu, de 1643 à 1650, à la chapelle de Saint-Marc, où il a connu Rovetta et Cavalli. Bien que les prérogatives du nouveau venu aient été limitées, dans les premiers temps, aux fonctions de Maître de la Musique du prince héritier, l'*Archicantor* a ressenti un violent malaise à la pensée d'avoir à « collaborer » avec un artiste avant tout épris de virtuosité vocale. Autre temps, autres mœurs. Si Bontempi a subi, lui aussi, dans une certaine mesure, l'influence du style représentatif, les opinions qu'il professe sont de la jeune école de chant et diffèrent passablement de celles défendues par son aîné. Comme le *Sagittarius* n'entend pas se plier, à son âge, aux raffinements gratuits, ni à la sentimentalité un peu fade de l'Italien, l'épreuve de force entre les deux hommes

semble inévitable. Pour la prévenir, Heinrich ne se lasse pas de rappeler à Son Altesse Electorale ses droits à la retraite. Qu'a-t-il encore à faire à Dresde puisqu'on se permet de préférer les grâces — et les artifices — du *bel canto* à l'esthétique sans concessions qu'il sert depuis un demi-siècle ? Mais comme le souverain ne veut pas entendre parler de pension à verser, cette demande est repoussée aussi sèchement que les précédentes.

Pourtant, dans la lutte qui s'engage malgré lui, Schütz bénéficie de la sympathie presque unanime du *corpus musicum*. Il reste, pour les uns et les autres, le maître au savoir immense le pédagogue indulgent aux défaillances de l'humaine nature, l'avocat enfin qui plaide avec ardeur les causes qui sont soumises à la justice du prince. Cette chapelle, il lui porte un amour paternel et c'est encore avec elle qu'il oublie le plus facilement les déboires du moment. Une gravure, postérieure à sa mort, nous le montre au lutrin entouré des *Hofkantorei*, tandis que la *symphonia* des instrumentistes a pris place dans la tribune d'orgue. Le dessin en est naïf, mais précisément cette naïveté est bien appropriée à l'expression de chaude confiance, de respect affectueux que nous lisons sur tous les visages. Assurément, de tels sentiments payaient le compositeur des contrariétés que lui valait la présence de Bontempi.

Les mois s'écoulent néanmoins, sans apporter d'amélioration sensible à la condition de ses protégés. Faute de moyens financiers, les fêtes demeurent rares à la cour. Johann-Georg a bien remarié sa fille, veuve du prince Christian de Danemark, mais la cérémonie s'est déroulée sans fastes.

Au reste, le compositeur est en mauvaise santé : les préoccupations et surtout l'humeur chicanière de l'Electeur ont provoqué une violente crise d'érésipèle, dont il ne se remet que lentement. En outre, après une accalmie, la querelle de préséance avec Bontempi a rebondi dès 1652. Fort de l'appui du prince héritier, le *vice-maestro* prétend être associé aux activités de la chapelle principale ! Après avoir pris son mal en patience pendant plusieurs mois, Schütz éclate lorsque, dans l'été 1653, Johann-Georg lui enjoint de partager



DAFNE.
Auff deß Durchlauchtigen/
Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/
Herrn Georgen/ Landtgrafen zu Hessen/
Grafen zu Catzenelnbogen/ Dietz/
Ziegenhain vnd Nidda;
Vnd
Der Durchlauchtigen / Hochgebor-
nen Fürstinn vnd Fräwlein/ Fräwlein Sophien
Eleonoren/ Hertzogin zu Sachsen/ Gülich/ Cleve
vnd Bergen/ Landtgräfinn in Thüringen/
Marggräfinn zu Meissen/ Gräfinn zu
der Marck vnnd Ravenspurg/
Fräwlein zu Ravenstein
Beylager:
Durch Heinrich Schützen/ Churfürstl.
Sächs. Capellmeistern Musicalisch in den
Schawplatz zu bringen/
Auß mehrentheils eigener erfindung
geschrieben von
Martin Opitzen.

In Vorlegung David Müllers/
Buchführers in Breßlaw.

Page de titre de l'édition du Livret du poète Opitz pour l'Opéra *Dafné* (1627)



Vue de Dresde

avec son rival la direction du service dominical. Comment ! on veut lui imposer un homme trois fois plus jeune que lui et de surcroît un castrat, et le souverain a pu penser qu'il supporterait sans sourciller cette humiliation ! Plutôt la mort que pareille indignité ! (Lettre du 21 août 1653). Devant une telle explosion, le Prince-Electeur n'insiste pas et l'affaire en reste là...

1654-1655 : Si le *Sagittarius* n'est plus importuné dans son travail par les tracasseries et les cabales, la mort frappe toujours autour de lui, enlevant ses derniers amis. Déjà, trois ans plus tôt, il a perdu son cousin et disciple, Heinrich Albert, décédé dans la lointaine Königsberg. Courant 1654 la nouvelle de la disparition de Samuel Scheidt, le dernier des compagnons de jeunesse, lui parvient. Scheidt, le génial organiste de Halle, s'était aussi illustré dans la composition chorale. Des trois « S », il fut le plus dogmatique, le plus « objectif », le plus orthodoxe. S'il s'est souvent référé à l'esprit vénitien et au style concertant, son principe permanent a été, comme il se plaisait à le répéter, de « sauver l'esprit de la vieille composition et les règles pures ». A quelque mois de là, notre héros, désormais seul survivant d'une glorieuse école, est encore plus douloureusement atteint : Euphrosyne Pincker est emportée le 11 janvier 1655 par une fièvre puerpérale. « Le Seigneur te l'a donnée, le Seigneur te l'a enlevée, Béni soit le Nom du Seigneur ! » Heinrich ne se lasse pas de puiser son réconfort dans la résignation fervente du patriarche Job, tandis qu'un flot de condoléances plus ou moins sincères est adressé à celui que le plus grand nombre salue toujours comme « l'Orphée de la Germanie ».

Est-il surprenant, après cela, que Schütz ait tenté un nouvel effort afin d'être libéré d'une charge insupportable ? « Ma veine musicale est pratiquement tarie », déclare-t-il en mai 1655, voulant fléchir par là la rigueur du Prince-Electeur. A d'autres moments, il avoue n'être plus que le dernier témoin — que la mort aurait oubliée — d'une époque révolue depuis longtemps. Ces plaintes ne semblent pas avoir été plus entendues que les précédentes, mais à quelques mois de là, le destin vient au secours de l'*Archicantor,* puisque le

8 octobre 1655, Johann-Georg disparaît après un règne de quarante-quatre ans.

Cette mort ne met plus d'obstacle au plus cher souhait de notre héros. Les obsèques de son père dignement célébrées [1], Johann-Georg consent presque immédiatement à ce que Schütz se retire à Weissenfels. Passionné d'art et d'opéra italiens, il n'est pas fâché de ce départ qui arrange bien des choses. Dans les années qui suivront, le jeune souverain favorisera l'immigration transalpine — au détriment des musiciens allemands qui n'occuperont plus que des emplois subalternes — et Carlo Pallavicini et Vincenzo Albrici rejoindront Bontempi à la direction de la chapelle électorale...

Début 1656, donc, le vieux maître, après avoir vendu sa maison de Dresde, prend congé de cette formation pour laquelle il a tant fait, qu'il a sauvée de la dispersion aux heures tragiques, et qui reste la première d'Allemagne, grâce aux talents de Christoph Bernhard — l'élève préféré de Heinrich — de C. C. Dedekind — l'un des grands noms avec A. Hammerschmidt et Adam Krieger [2] du Lied monodique — des deux Kittel, de Hofkonz, le *vice-Capellmeister* en titre, de Caspar Ziegler, etc. En fait, le compositeur demeure *Obercapellmeister* honoraire (il perçoit comme tel une pension de huit cent thalers, Bontempi en recevant douze cents comme *Capellmeister* en activité), et il est entendu qu'il sera à la disposition de la cour, trois ou quatre fois l'an.

Dans la paix de Weissenfels il va se consacrer à la rédaction de son testament spirituel et musical, uniquement soucieux d'engranger l'ultime « moisson de son génie créateur ». Le chapitre le plus long, sinon le plus glorieux de son existence s'achève nous laissant

1. Schütz avait composé en *in Memoriam* à celui qu'il servit dans la joie comme dans les épreuves, un *Motet* à double chœur ; *Herr, nun lässest du deinen Diener* (toujours le texte du *Canticum Simeonis* !), et réglé l'ordre du cortège funèbre où l'on voyait, derrière la basse de la chapelle portant le crucifix selon une vieille tradition, les deux cents élèves du collège électoral, le *corpus musicum* au grand complet, trente pasteurs et diacres et douze trompettes !

2. Adam Krieger, autre disciple du *Sagittarius* et auteur des célèbres *Neue Arien,* entrera en 1657 au service de Johann-Georg II comme organiste.

l'image d'un vieillard qui s'apprête à fixer les dernières « apocalypses » de son rêve intérieur, les dernières révélations de sa mystique, à l'écart des bruits, des vaines agitations du monde. Schütz, désormais, ne se doit plus qu'à Dieu, dans le cadre d'œuvres liturgiques avant tout écrites selon son cœur et pour lui-même, mais toujours traversées des mêmes résonances œcuméniques...

Les années de retraite et la mort (1656-1672) •

En 1656, Schütz a encore devant lui quinze années de bonheur calme et de labeur fructueux à Weissenfels, années sur lesquelles le biographe, au risque de décevoir l'amateur d'anecdotes, n'a pas grand-chose à raconter. L'existence quotidienne du vieillard s'efface devant les œuvres qui voient alors le jour. Pourtant sa réputation n'a pas souffert de sa retraite. Malgré l'invasion italienne et l'évolution des mentalités, l'*Archicantor* demeure pour la majorité de ses concitoyens, l'arbitre dont on ne cesse de solliciter les verdicts. Cette vie dégagée de toute contrainte matérielle, à laquelle il a tant aspiré pendant onze ans, il l'entrecoupe de déplacements continuels dans les résidences voisines, afin de répondre aux invitations des uns et des autres. A la cour de Dresde, bien entendu, mais aussi à Wolfenbüttel, à Teplitz, à Zeitz pour ne citer que ces trois villes. A Zeitz, par exemple, il s'intéresse aux activités de la chapelle locale, recommande au duc Moritz l'un de ses protégés, Christian Thieme, mais doit intervenir deux ans plus tard, en 1665, pour aplanir un différend qui oppose le nouveau venu à un autre musicien de la résidence, J. J. Löwe.

En dehors de ces fonctions de conseiller, Schütz consacre le plus clair de son temps à la composition. Il craint que la mort ne le surprenne dans son travail avant qu'il ne se soit mis en paix avec lui-même. De 1657 à 1672 toute une série de partitions — dont certaines d'une importance capitale — voient le jour : les *12 Chants spirituels, l'Histoire de la Nativité, les Passions* et *le Magnificat allemand à huit voix.*

Les *12 Chants spirituels* sont édités à Dresde grâce aux soins du dévoué Christoph Kittel. Ce sont des pièces à quatre voix, en fait souvent composées à des époques antérieures et destinées à l'enseignement comme au culte. La polyphonie d'une orthodoxie et d'un dépouillement extrêmes n'interroge que rarement les textes au-delà de la signification des mots. Il y a de la part de l'auteur, avec l'expression d'une *sagesse* exemplaire, une volonté délibérée de revenir à la *première pratique*, de s'en tenir aux règles *stricto sensu.*

Par contre, dans l'*Histoire de la Nativité* de 1664, le Schütz lyrique et individualiste revit à de nombreux moments. La partition baigne tout entière dans une douce et chaude lumière bien accordée à l'évocation du Saint-Mystère. La structure de l'ouvrage est celle du nouvel oratorio italien (celui de Carissimi) ; deux chœurs extrêmes y encadrent, par souci de symétrie, une suite de récitatifs confiés à l'évangéliste et d'*intermedia* qui, chantés à une ou plusieurs voix, mettent en scène les protagonistes de l'Histoire sacrée. Ces intermèdes sont autant de miniatures délicatement ou richement enluminées. Nous y retrouvons le dramaturge Schütz qui excelle à *planter* un *décor*, à suivre une *action* par le verbe, à camper un personnage, à en dessiner au besoin les plus secrètes motivations (l'*intermedium* n° VI, dit d'Hérode). Bien que les épisodes de méditation ou de pure effusion mélodique y soient abondants, l'*Histoire de la Nativité* sacrifie, dans son orchestration, à l' « appareil » des *concerts* vénitiens (*clarini*, trombones, basson, etc.), Schütz ayant toute sa vie conservé la nostalgie des *complessi* de Saint-Marc. Ainsi partagé entre requête expressive et préoccupations architectoniques, cet adorable, ce rayonnant chef-d'œuvre nous montre le maître octogénaire encore soucieux de situer le souvenir des séductions transalpines dans le sillage de la spiritualité luthérienne.

Il était bien dans l'ordre des choses qu'après avoir célébré la naissance du Sauveur, le *Sagittarius* compatît et participât, en une triple déploration, à son Sacrifice. Les trois *Passions* furent écrites pour la Chapelle électorale, le Récit selon saint Matthieu y étant chanté le dimanche *Judica Me*, celui selon saint Luc le dimanche des

Rameaux, et le dernier selon saint Jean au cours de l'office du Vendredi Saint [1]. Schütz écarte ici *a priori* toute source de diversion profane, tout ce qui pourrait jouer comme un obstacle dans son tête-à-tête avec les Annales du Drame. Point d'accompagnement instrumental, point de *continuo*, mais les seules ressources du contrepoint *A Cappella* et de la monodie. Les beautés de ces exégèses demeureront toujours cachées à ceux qui ne sont pas guidés par la voix de la mystique. C'est dans la récitation de l'évangéliste que réside la profonde originalité de l'inspiration musicale. Affinant, épurant à l'extrême le style de déclamation qu'il avait autrefois emprunté à Monteverdi ou aux Florentins, et qu'il avait confronté avec les exigences de la liturgie réformée, Schütz imagine une cantillation inédite, d'une extraordinaire nudité expressive. Ce grégorien « réinventé » et articulé syllabiquement, ne s'écarte de sa démarche *parlando* que pour de fugitifs « parcours » mélodiques. Aussi le moindre accident de la prosodie confère-t-il une singulière force évocatrice aux rares mots ainsi détachés du contexte. Plus encore que dans les *Sept Paroles du Christ en croix*, le témoignage musical du croyant, élevé symboliquement à la valeur d'un *rituel*, devient lui-même *liturgie*. Chacune des trois partitions possède sa couleur, son atmosphère modale propre, qui la différencie admirablement de ses sœurs. Schütz souligne avec une intuition confondante l'émouvante simplicité de la narration de Luc, le lyrisme décanté du texte de Jean, la vigueur dramatique de la relation de Matthieu. Jamais peut-être, il n'a associé aussi étroitement le chant aux intentions de la théologie, répondant à l'attente de Luther qui voulait conduire le peuple au salut par les moyens conjugués de l'une et l'autre. Mais surtout, bien au-dessus des formalismes et d'un entendement dogmatique de la révélation, il appréhende une vérité supérieure, reconnue par réformés et catholiques, et manifeste son adhésion à une Foi qui ignore les frontières des confessions.

1. Toutefois, en l'état actuel des recherches, il semble bien que la *Passion selon saint Luc* ait été écrite vers 1653, soit une douzaine d'années avant la *Saint-Jean* et la *Saint-Matthieu*.

Ce n'est d'ailleurs pas sur une telle trilogie que l'*Archicantor* prendra congé du monde des vivants. De 1668 à 1671 il écrit encore trois *Psaumes* et un *Magnificat allemand* à huit voix. Cette dernière page retrouve, après cinquante-deux ans, les accents de triomphale certitude du *Magnificat* latin, contemporain des *Psalmen Davids.* Il est révélateur que Schütz ait recouru, pour son chant du cygne, à l'architecture du double chœur qui avait comme illuminé sa jeunesse. Au terme d'une existence où ne lui furent épargnées ni les peines, ni les deuils, le patriarche serein ne peut s'empêcher de revenir aux sources où s'abreuva si longuement son génie créateur.

Mais l'épilogue d'une vie si noblement, si simplement vouée à Dieu et à la musique est proche. A demi-aveugle et sourd, Schütz à quatre-vingt-six ans, ayant exprimé tout ce qu'il avait à dire à la grande fraternité des hommes, s'apprête au dernier voyage. Il quitte Weissenfels pour Dresde et passe dans une maison de la Moritzstrasse les quelques mois qui lui restent à vivre. Malgré des soins continuels, sa santé ne cesse de décliner durant l'été et l'automne 1672. Le 6 novembre, après s'être levé et habillé comme à l'accoutumée, il ressentit « un malaise soudain, et perdit connaissance. Après que le médecin lui eut administré les remèdes les plus rares sans effet, ses gens firent venir le pasteur confesseur qui l'exhorta à la mort par ses prières et ses discours. Il demeura alors comme assoupi et sans mouvement, tandis que la respiration et les battements du pouls s'affaiblissaient progressivement, et rendit l'âme à quatre heures de l'après-midi, au milieu de ses domestiques qui psalmodiaient les prières des agonisants » (d'après Martin Geier — Oraison funèbre du musicien).

Le compositeur fut, selon son souhait, inhumé sous le porche de l'ancienne *Frauenkirche.* Au cours du service funèbre célébré devant les représentants du Prince-Electeur, la Chapelle chanta, entre autres, un motet du *Vice-capellmeister*, Christoph Bernhard, sur le *Cantique de Siméon.* Peu de temps après, deux plaques commémoratives furent apposées sur les murs du porche. La seconde d'entre elles, en bronze, portait un Livre ouvert avec l'inscription,

tirée d'Horace : *Vitabit libitinam.* Sous le livre, une tête de mort était sculptée, flanquée de deux trompettes en albâtre. L'épitaphe suivante accompagnait l'allégorie :

D. V. S.
Heinrich Schützius
Assaph Christianus
Extererorum Delicium, Germaniae Lumen,
Sereniss. Saxoniae Elect.
Joh.-Georg I et II Capellae,
Cui LVII annos praefuit
Immortale decus
Quod caducum habuit
sub hoc monumento Electoralis
munificentia extructo deposuit
Aetatis suae
Anno LXXXVII.
Aerae nostrae
MDCLXXII [1]

Hélas, les derniers disciples disparus, la postérité allait vite se montrer oublieuse envers le maître des maîtres. C'est à notre temps et à des musicologues comme Philip Spitta, A. Schering et Heinrich Moser que revient l'honneur d'avoir tiré de la poussière des bibliothèques une œuvre qui, nourrie de la plus vaste des expériences humaines, satisfait le cœur comme l'intelligence et a donné, un siècle avant Bach, ses lettres de noblesse à la musique allemande. « Bien au-dessus de ses contemporains se tient dans une grandeur solitaire l'aristocrate de l'esprit Heinrich Schütz » a pu écrire Friedrich Blume. Grandeur solitaire qui sera toujours message de lumière et de vie pour l'auditeur attentif...

1. « Heinrich Schütz, le chanteur de Psaumes de la chrétienté, délice des étrangers, Lumière de la Germanie, gloire immortelle de la Chapelle des deux Princes-électeurs Johann Georg I et II, qu'il dirigea durant cinquante-sept ans. Sa dépouille périssable repose sous ce monument dû à la Munificence de son Altesse électorale, au terme d'une existence de quatre-vingt-sept ans. Fait en l'an 1672 de notre ère. »

L'ŒUVRE

LES MADRIGAUX ITALIENS DE 1611

Le Livre de Madrigaux italiens à cinq voix [1], dédié au *Principe e Signore mio clementissimo* (Maurice de Hesse), est l' « envoi » assez inattendu du boursier Schütz venu travailler avant tout avec Giovanni Gabrieli le style d'église du temps. Dix-neuf pièces sont ici rassemblées qui chantent les surprises de l'amour — et ses déchirements — sur des textes toujours choisis en fonction de leur valeur littéraire ou de leur efficacité prosodique. Ce discernement est le fait d'un esprit exceptionnellement doué qui a su nouer des amitiés précieuses dans la République et qui, durant ses trois années d'études et de collaboration avec le maître de Saint-Marc, a remarquablement assimilé le génie spécifique de la langue du Tasse. Désormais, Schütz n'oubliera pas que la « musique commence là où finit le pouvoir du mot », que son rôle est précisément de donner à celui-ci l'esprit même de la vie. La poétique madrigalesque subordonne l'essor du chant à la rythmique de la langue, aux lois de la versification, et par-dessus tout, à la signification du texte. Schütz ne prétend assurément pas faire œuvre de révolutionnaire dans cet *opus primum* qu'il conçoit comme un hommage sincère rendu aux *virtuosi* qui l'ont guidé « dans la voie droite de la composition ». Comme dans les *Madrigaux* du Ve Livre de Monteverdi, le chant se fait le serviteur des paroles, entourant chaque image du vers d'une courbe éloquente, commentant la narration d'effets « visuels », bref, devenant le héraut — malgré le caractère *A Cappella* de l'écriture — du nouveau parler mélodique. La poésie est ici souve-

1. Mais le n° XIX, *Vasto Mar. nel cui seno* (Dialogo) est écrit à huit parties.

raine, *mais par les seuls moyens de la musique.* C'est l'harmonie qui fait écho aux résonances du mot, aux humeurs de la pensée, qui stylise et transcende le matériau littéraire — souvent prisonnier, malgré d'évidentes beautés, de la convention, de la mythologie — et qui satisfait, en fin de compte, aux « sens de l'ouïe et de la raison ».

Les deux premiers Madrigaux, *O Primavera* et *Dolcezze amarissime,* sont les volets d'un même diptyque. Ils utilisent des textes du *Pastor Fido* de Guarini, cette bible des madrigalistes. L'exclamation liminaire : *O Primavera* s'étire langoureusement, comme si elle était précisément chargée des effluves et des parfums du printemps, « jeunesse de l'année ». Puis le discours s'organise sur des rythmes plus animés, suscitant d'aimables tableaux agrestes, à l'imitation de la saison « mère des fleurs, de l'herbe fraîche et des passions nouvelles ». Mais ces jeux gracieux s'interrompent lorsque le chant oppose, en antithèse, au retour immuable des beaux jours, l'inquiétude du poète qui ignore de quoi l'avenir sera fait et qui ne conserve pour tout bien que le souvenir désolé d'un amour révolu. Comme la déclamation s'exaspère alors avec le vers : *la rimembranza misera et dolente,* d'abord cantillé *piano* et en valeurs longues par les alto, tenor et basse, puis repris *forte* aux soprani sur le même mouvement retenu et sur les mêmes chaînes d'harmonies suspensives !... La seconde section, « O douleurs très amères d'amour », reste d'ailleurs nourrie de cette amertume et baigne dans des climats douloureux, s'épanche sur des profils lourds d'*affetto.* Pourtant le chant finit par se résigner sur la récitation « obstinée » de la conclusion *del dileguato ben si dileguasse,* que les différentes voix reprennent à leur compte, comme si elles ne pouvaient s'arracher à son insidieuse emprise.

Le numéro III, *Selve beate* (forêts bienheureuses), est bien digne d'être comparé, par l'extrême liberté du travail polyphonique, par la souplesse de ses scansions, aux plus belles pièces descriptives de Monteverdi, à ce fameux *Ecco mormorar l'onde* du second Livre, dont il partage la vocation « pastorale ». Schütz, en rêvant ce délicieux tableau virgilien, nous rend sensibles l'atmosphère et les

bruissements des frondaisons agitées par le vent, un vent dont nous percevons *in fine* les « souffles riants » qui s'élèvent en des chapelets d'agiles mélismes, d'une saine virtuosité.

Ride la Primavera, septième morceau du recueil, vit des mêmes dispositions narratives. Une nouvelle fois, la musique se fait peinture du verbe (le texte est emprunté au Cavalier Marino), nous invitant à nous réchauffer aux rayons du soleil, à nous réjouir des appels de l'hirondelle, à nous allonger sur un tapis d'herbe tendre, à cueillir d'une main paresseuse les premières fleurs... Mais l'expression s'altère lorsque le poète en vient à s'apitoyer sur son sort d'amant rebuté et le discours s'engage dans une confession navrée qui se déchire sur les tenues harmoniques du merveilleux madrigalisme *cinto il cor di ghiaccio eterno,* dénonçant le cœur de la cruelle « entouré de glace éternelle ». Comme suite à ce que nous affirmions au début de ce chapitre, c'est le chant qui est ici le véritable générateur de lyrisme et de sentiments ; c'est par lui que l'émotion naît des mots, les magnifiant, sans qu'il y paraisse, d'incomparable façon.

Autre joyau du Livre, *Fiamma ch'allaccia* (n° X), progresse sur des démarches incisives et sur de franches « imitations » qui évoquent la chanson française. Mais les effets « parlés » de la déclamation trouvent certainement leur origine dans les Madrigaux du Quatrième Livre du musicien de Crémone, comme *Non piu guerra, pietate !* Enfin, si *Mi saluta costei* (n° XII) est une fraîche miniature qui, par son élégante vocalité, se rapprocherait du classicisme de Marenzio, *Io moro ecco ch'io moro* (n° XIII) et *Dunque Addio, care selve* (n° XV), laissent pour leur part, s'épancher une imagination agitée d'égarements gesualdiens. Relevons, à ce titre, dans le premier nommé, les dissonances « rares » assombrissant l'appel : « Je meurs, voici que je meurs ! », ou, dans le second, le *lamento* initial « Adieu donc, mes chères forêts », avec les échos mélancoliques de la récitation sur le mot *Addio,* répété comme un *Leitmotiv,* puis la cantillation du vers « recevez ces derniers soupirs », dont les curieux dessins prosodiques, circulant d'une voix à l'autre, sont entrecoupés de

silences suggestifs (*ricevete / ques'ul / timi / sospiri)* et traités dans un véritable esprit de conversation monodique, ou encore les chromatismes poignants avoués par la déploration des soprani : *ne puo star tra beati disperata e dolente* (je ne puis rester parmi les bienheureux désespérée et affligée)...

Empressons-nous pourtant d'ajouter que, chez notre auteur, les « errements » de l'écriture et les singularités de la syntaxe ne sont jamais le fruit de délires psychopathiques, comme cela arrive si souvent avec Gesualdo. La *stravaganza*, pour ce dernier, était une fin en soi, une jouissance suprême qui lui faisait perdre de vue les objectifs du compositeur « moderne », fondant ses œuvres « sur la vérité ». De cette vérité, ennemie de l'emphase, l'étudiant saxon de vingt-six ans est passionnément amoureux. Aussi préfère-t-il suivre dans son unique témoignage madrigalesque les chemins déjà frayés par des tempéraments équilibrés comme Monteverdi et Marenzio, plutôt que reconduire aveuglément les folies *di sforzato* du prince de Venosa. Comme Shakespeare, il croit que les « idées sans la pensée n'atteignent pas le ciel ». Le résultat le plus clair est que, sans effort apparent, il se hausse au niveau de ses plus glorieux prédécesseurs.

LES PSAUMES DE DAVID

C'est cependant avec les *Psaumes de David* que Schütz prend la place qui lui revenait de droit dans le concert musical du temps : la première. Evidemment, et nous venons de le vérifier, les *Madrigaux italiens* parlent le langage d'un maître, d'un virtuose qui, à continuer dans cette voie difficile, eût peut-être changé l'ordre des choses et modifié le cours de l'évolution du genre vers la Cantate et l'Opéra. Mais pour concluant qu'il ait été, cet essai n'eut pas de lendemain ; il semble n'avoir guère connu de diffusion en dehors de la Dominante, et du cercle des familiers de Maurice le Lettré. Entre 1612 et 1619, sept ans s'écoulent que l'intéressé met à profit pour parachever

sa formation pratique à Cassel, puis à la cour de Dresde, sept ans durant lesquels il médite sur l'apport incomparable de ce noviciat humaniste accompli auprès de l'éminent « Johan Gabriel », et mûrit lentement ses premiers chefs-d'œuvre pour la Chapelle électorale. Un grand recueil est destiné, dès 1619, au *corpus musicum* de Saxe : vingt-six Psaumes et Motets — pour la plupart *durchkomponiert* [1] — que l'auteur, dans sa préface adressée au prince Johann-Georg, déclare avoir écrits dans l'enthousiasme de la « manière italienne », celle-là même que lui enseigna expressément son « cher et très-illustre *Praeceptore* » pendant plus de trois ans. Dans le jardin des délices vénitiennes, Schütz a avant tout respiré avec ferveur les parfums du concert polychoral, dont les exemples les plus accomplis lui étaient précisément fournis par les *Symphonies sacrées* de l'organiste de Saint-Marc. Giovanni Gabrieli est bien l'une des très glorieuses figures de cette Post-Renaissance riche jusqu'à la démesure et si volontiers anti-conformiste. Son œuvre que notre siècle inventorie avec passion, avoue des préoccupations étrangement actuelles avec ses ambiguïtés, ses oppositions de masse, ses brusques mutations rythmiques, ses répliques « intriguées » dont les échos s'apaisent mystiquement sur d'amples points d'orgue, ses jeux de lumière et d'ombres savamment entretenus par les contrastes dynamiques. Il y a là une véritable structuration de l'espace sonore, une religion de la « mélodie de timbre » pensée en fonction de l'acoustique du célèbre sanctuaire [2], une mise en œuvre audacieuse du matériau thématique, fondée sur une juste déclamation du texte — les mélismes assez rares acquérant, de ce fait, une signification particulière au sein d'un discours cantillé syllabiquement. Le compositeur ne méprise cependant pas l'héritage du passé : son écriture, toujours modale, mêle savoureusement les figures de la polyphonie observée aux effets harmoniques les plus

1. C'est-à-dire écrits d'une seule traite, sans pauses, ni épisodes nettement différenciés.

2. Soulignons la « discontinuité » des mélodies conditionnées par d'inévitables phénomènes de réverbération.

neufs (chapelets d'accords solennels ou dissonants). A cet égard, l'équivoque entre syntaxe « verticale » et « horizontale » n'est pas l'une des moindres séductions de cette dialectique à la fois hiératique et libre, qui s'enivre de ses propres fastes et devient magie du verbe, évocation rituelle au service du Dogme.

Payant leur tribut à de tels modèles, les *Psaumes de David* s'inscrivent donc logiquement dans la ligne d'une grande tradition dont ils constituent, en quelque sorte, le suprême épanouissement. Mais comme Schütz est un musicien complet, trop ouvert aux problèmes débattus par ses contemporains, pour ne pas parler le langage le plus avancé de son époque, son *opus secundum* regarde aussi avec insistance vers les horizons du récitatif chanté et de la mélodie accompagnée. Les académies florentines, mantouanes ou ferraraises ont, en scrutant les motivations des sentiments (*imitare col canto chi parla*), créé le genre représentatif, véhicule permanent du réalisme et renouvelé de fond en comble les modes d'expression reconnus. Avec elles nous abordons un chapitre essentiel de la musique occidentale, où poussées par leur propre vitalité, les formes du temps sont irréversiblement portées vers de nouvelles conquêtes, vers de nouvelles annexions. La pratique systématique de la basse chiffrée et le vocabulaire concertant — qu'entrevoyaient déjà les procédés antiphoniques de l'école de Saint-Marc — font naître philosophies et raisonnements progressistes. C'est dans l'enthousiasme que le maître saxon décline sa qualité d'italianisant et confirme ses préférences à une expression colorée, dramatisée à l'extrême par les alternances d'un clair-obscur « caravagesque ». Solidement assis sur le principe du contraste dynamique et prosodique, optant pour les démarches les plus libres ou s'abandonnant aux effusions d'une spiritualité discrètement piétiste, les *Psaumes de David* éblouissent et captivent au point d'abuser sur leur signification véritable l'auditeur peu averti. En fait, les uns et les autres sont visités par un authentique esprit de prière, l'intuition profonde du compositeur sait toujours y éviter les surenchères et les pièges de la « virtuosité pour la virtuosité ». Ici supplication chargée d'espoir, là action de

grâces débordante de ferveur, la musique bat au rythme même des préoccupations confessées par les Ecritures. Et sous le luxe des sonorités, nous reconnaissons la paraphrase du chantre inspiré, la requête du mystique — et du théologien — qui a perçu le ton universel rendu par les Hymnes bibliques, mais qui resitue ces cris de la conscience judaïque dans la perspective réconfortante de la Nouvelle Alliance.

Avant de nous pencher sur les pièces majeures du recueil, il nous a paru utile de rappeler certaines notions d'interprétation que tous les exécutants se devraient d'avoir présentes à l'esprit.

En premier lieu, il importe d'observer l'opposition, fondamentale pour de nombreuses pages, entre chœur de solistes (*Favorit-Sänger* ou *Coro favorito*) et chœur principal (*Capellchor*). Cette différenciation anticipe sur les symétries du dialogue *concertino-ripieno* dans le *Concerto grosso*. Giovanni Gabrieli, d'ailleurs, avait pressenti le procédé et en avait partiellement vérifié l'efficacité dans sa célèbre *Sonata pian' e forte*, à huit, du Livre de 1597, où un *concert* grave, qu'assombrissent les plaintes des trombones, donne la réplique à une *concert* aigu mêlant cornets et violons. Dans le cadre du motet à double chœur, Schütz suggère encore d'étudier avec le plus grand soin la « localisation » des Chapelles et de varier au maximum les effets d'intensité, afin d'exciter chez l'auditeur ce qu'il convient d'appeler le « réflexe stéréophonique ». Toujours guidé par des soucis de dynamique, il ajoute que les sonorités desdites Chapelles doivent atteindre « à la puissance et à la gloire » (*Zum starken Gethön und Pracht*). Aussi, et bien que l'édition originale ne fasse apparaître, pour un certain nombre de pièces, qu'un accompagnement d'orgue, cette magnificence acoustique implique, la plupart du temps, l'adjonction d'instruments aux voix des solistes et aux *tutti*. Un riche *complesso* pourra, en conséquence, soutenir le chant, conformément aux usages de l'époque et accuser les arêtes vives du discours : ensemble de violons, violes, flûtes à bec, cornets, trompettes et trombones. Dans le même ordre d'idées, le *continuo* gagnera à être « diversifié » dans sa réalisation, afin d'offrir le plus séduisant

éventail de timbres : luth ou théorbe, contrebasse de gambe, *violone*, renforçant ou se substituant — selon le caractère des épisodes — à la partie d'orgue...

Le Psaume 121, *Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen* (Je lève mes yeux vers les monts), fait dialoguer deux chœurs à quatre voix [1]. Chaque verset est d'abord entonné par l'un des solistes, puis repris en « refrain » par les *tutti*. Un ensemble de flûtes à bec et de trombones paraît ici tout indiqué pour soutenir les Chapelles et souligner le style monumental de la péroraison, cependant que le *continuo* sert au mieux la vocation *cantabile* des récitations solistes.

L'hymne s'ouvre sur un *arioso* du soprano, constellé de vocalises ascendantes, matérialisant, selon les meilleurs règles de la symbolique madrigalesque, le *mouvement* du regard vers les *montagnes*. Dans le même esprit, au verset suivant (« le secours me vient de Yahvé qui a fait le Ciel et la Terre »), l'alto souligne d'une disjonction d'intervalle l'antithèse entre *Himmel* (ciel) et *Erde* (terre). Pour le cinquième verset, les solistes, réunis en quatuor, échangent de nerveuses répliques en imitations aux paroles « Yahvé est ton ombrage, Yahvé à ta droite ! » Alto, soprano, ténor et basse travaillent tour à tour l'invocation sur un vibrant *ostinato* rythmique. L'œuvre s'achève dans l'éclat d'une doxologie qui s'étire en une arabesque décorative à l'image de la succession des siècles à venir (*von nun an bis in Ewigkeit*).

Le Psaume 84, *Wie lieblich sind deine Wohnungen*, est écrit pour deux chœurs à quatre voix — que l'on doublera avec profit aux bois et aux cuivres [2]. Il nous frappe par son ton inspiré, par sa gravité pure, au demeurant, de toute emphase et de toute monotonie, et aussi par ses ambiguïtés tonales. Les allégories et les paraboles du poème sacré n'ont pas été sans éveiller de secrètes résonances piétistes dans le cœur du musicien. Et ce sont ces échos piétistes qui

1. On aura intérêt à faire « alterner » le *Coro* 1 par solistes et *tutti*.
2. Le chœur aigu des « voix d'enfants » (*Knabenstimmen*) s'oppose au chœur grave des voix d'hommes (*Männerstimmen*).

font que Schütz, tout en ne se refusant ni au décorum, ni aux tournures du style gabrielien, réagit essentiellement à la prière en *Cantor* allemand. Comme le fera Schein dans sa *Fontaine d'Israël* (1623), il marie étroitement la manière madrigalesque aux homophonies du langage concertant, et use de la terminologie de cette seconde pratique d'inspiration religieuse, que nous avons évoquée plus haut, aussi bien que des images réalistes de la nouvelle récitation lyrique.

L'exorde « Combien tes demeures sont aimables » est une première fois lentement cantillée en valeurs longues par le chœur d'enfants, sur une chaîne d'harmonies extatiques. A deux reprises, le qualificatif *lieblich* (aimables) est éclairé d'un beau chromatisme. Le chœur d'hommes répond à cette ferveur candide par la même déclamation apaisée et mesurée sur une juste articulation syllabique. Schütz soumet la démarche de la polyphonie aux nécessités de la cantillation monodique, du *parlando* expressif. Avec les versets suivants, le discours s'anime pour fleurir en d'heureux mélismes aux mots *freuet* (crie de joie) et *Vögel* (oiseau). Plus loin, la rapide hirondelle (*Schwalbe*) est identifiée d'une accentuation métrique significative (♩. ♫♩. ♫). Un nouvel élan soulève le chant pour distinguer ceux qui « louent le Seigneur sans cesse » (*die loben dich immerdar*) ; puis l'évocation des élus qui « tiennent leur force de Yahvé et qui gardent au cœur les montées », est prétexte à un somptueux épanchement madrigalesque. Le douloureux cheminement chromatique des voix du chœur d'hommes, décrivant la « traversée de la vallée de larmes » (*die durch das Jammertal gehen*) annonce, en son début, le célèbre ensemble des disciples de Sénèque dans le *Couronnement de Poppée*. Un jeu de répétitions incisives, aux deux chœurs, met en relief la phrase « ils marcheront de triomphe en triomphe » (*sie erhalten einen Sieg nach dem andern*), avant que de brèves césures ne viennent contraindre, d'émouvante façon, l'épanouissement *cantabile* de la promesse « (ils verront) le vrai Dieu dans Sion » (*der rechte Gott sei zu Zion*). Pour la supplication : *Herr Gott Zebaoth, höre mein Gebet* (...) *Gott, unser Schild, schau*

doch ...) *Denn ein Tag* (..) (« Yahvé Sabaoth, écoute ma prière... O Dieu, notre bouclier, vois... car un jour... »), Schütz recourt à une psalmodie solennelle, sur les accords ascendants d'*ut* mineur, *ré* mineur et *mi* bémol, que l'on peut rapprocher des *faux-bourdons* utilisés par Monteverdi dans ses *Vêpres de la Vierge*. Enfin, il faut relever la conclusion *Wohl dem Menschen der sich auf dich verlässt* (« heureux qui se fie à Toi »), avec ses figures jetées en « carillons » alternés par *Hohe-* et *Tiefe-chöre*.

Ecrit pour deux chœurs à quatre voix et un quatuor de solistes (désignés dans le Coro I), le *Psalm-konzert* : *Lobe den Herren meine Seele* (Psaume 103, 2-4) avoue de moindres ambitions et se passe de tout adjuvant orchestral [1]. Il emprunte ses symétries à la forme *rondo*. L'exhortation liminaire « Bénis ton Seigneur, ô mon âme ! » confiée aux deux « Chapelles », revient en ritournelle après chaque verset. Mise à part, précisément, l'animation de ce refrain collectif, l'œuvre baigne dans une douce clarté et respire une tendresse intimiste qui vaut bien les sentiments opulents et les humeurs décoratives des grandes pièces *vocaliter et instrumentaliter*. Dans le récitatif du ténor (1er verset), où passe comme l'ombre fugitive de l'*Orfeo*, dans les figures ornées de vocalises régulières que se renvoient les solistes du *favorit-chor* (quatrième et dernier verset : « C'est lui qui *sauve* ta vie de la ruine, qui te fait une *couronne* de sa bonté et de sa miséricorde »), nous reconnaissons, une fois de plus, les desseins modernes et les dispositions monodiques du futur auteur des *Symphonie sacrées*.

En revanche, avec le Psaume 2, *Warum toben die Heiden*, qui réunit deux quatuors de solistes, deux *Capell-chöre* à quatre voix et un imposant ensemble instrumental, outre le *continuo*, Schütz renoue avec la syntaxe des grandioses architectures « dialoguées ». Il est impossible de résister au souffle furieux qui balaie, par rafales, cette page splendide, de se dérober à l'emprise de ces massives

1. Exception faite, bien entendu, du soutien de la basse continue.

déclamations homophones tout agitées de délire sacré. L'interrogation initiale : « Pourquoi les Nations sont-elles en tumulte ? » est follement lancée par les *tutti*, puis répercutée en « écho » (*toben die Heiden, toben die Heiden...*) avec une sauvage insistance. C'est la surprise incrédule que marque ce chant haletant devant l'orgueil des impies qui prétendent se soulever contre Yahvé et son envoyé. Il est rare de rencontrer chez Schütz des accents aussi fougueux, des déchaînements pareillement apocalyptiques. L'hymne messianique se gonfle de colère, les sentiments s'exaspèrent, les démarches — syllabiques et verticales — se précipitent pour se briser net sur de brusques césures, avant d'être reprises par leur ardeur conquérante. L'auteur ne fait pas mystère des moyens employés : il reconduit à nouveau, mais avec une singulière intuition prosodique, les recettes éprouvées par le style parlé. Retenons, parmi d'autres exemples de cantillation dramatique, la séquence : « et les peuples méditent-ils de vains projets ? Les rois de la terre se révoltent et les princes conspirent », progressant en vagues isorythmiques et martelée sur d'impérieuses scansions. Les rares moments de répit que connaît cette prière ardente, calquée sur l'essor même du verbe, sont impartis aux *Favorit-Sänger*. Le chant se charge alors de figurations madrigalesques, toujours attachées à la « peinture » des mots. Ainsi au verset nº 3, *dénoue*-t-il visuellement les *entraves (Bande)* et les *chaînes (Seile)* évoquées par le texte. Mais nous retrouvons l'énergie dionysiaque du début pour le décret du Seigneur : « Tu les briseras avec un sceptre de fer » (verset 9), qui se grise du vacarme sublime des cornets et trombones appuyant les chœurs, et pour la doxologie, qui salue d'une émouvante fanfare la personne du Saint-Esprit.

Les mêmes flamboiements polychromes illuminent le *Psalmkonzert, Jauchzet dem Herren alle Welt,* dont le texte est fait d'emprunts aux Psaumes 98, 150, 148, 96, 117. L'auteur prescrit ici une disposition « spatiale » peu commune : trois petits ensembles vocaux et instrumentaux — placés au premier plan — conversent avec un chœur principal plus éloigné. L'acclamation initiale :

« Nations, louez votre Dieu » tire son dynamisme d'un modelé métrique particulièrement impulsif, dont l'effet sur l'auditeur est absolument irrésistible.

Un puissant appareil orchestral rehausse de ses traits enthousiastes la splendeur de l'action de grâces. Le discours s'écarte une première fois du phraser syllabique pour chanter le nom du Seigneur « sur les cordes » (*Saiten*), et s'épanouit en de beaux mélismes dialogués *staccato*. Plus loin, la phrase « Nations louez Yahvé, peuples célébrez-le à jamais ! » tout en élans et en répits, est prétexte à de rares oppositions *forte-piano*, à de singuliers changements de régime et contrastes métriques. Comme dans le Psaume précédent, la vocation concertante de l'écriture se manifeste dans l'activité débordante des voix qui cèdent, pour la doxologie, à ce que l'on pourrait appeler le lyrisme de la vitesse. Ainsi le verset : « car la bonté du Seigneur l'a emporté pour nous et sa fidélité nous est acquise à jamais, Alléluia ! » jaillit-il en des gerbes d'imitations ivres d'allégresse. Non, l'inventif Gabrieli lui-même n'imagina rien de comparable pour les solennités de sa basilique...

Il y aurait encore beaucoup à dire des autres pages de la collection. Malheureusement la place nous manque pour détailler avec toute l'attention voulue tant de chefs-d'œuvre. Citons au passage le Psaume 1, *Wohl dem der nicht wandelt im Rath der Gottlosen* (Heureux celui qui ne se rend pas au conseil des impies), pour les guirlandes de son ample doxologie, fondée sur le dialogue incisif des deux chapelles (*jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen !*) ; le Psaume 6, *Ach Herr, strafe mich nicht in deinen Zorn* (Ah, Seigneur, ne me punis pas dans ta colère !) avec ses implorations, ses interrogations anxieuses où la musique se plie si bien à l'expression de l'attente (*ach du, Herr, wie lang, ach du Herr, wie lang !*) le Psaume 23, *Der Herr ist mein Hirt* (le Seigneur est mon berger) pour le recueillement très archaïsant de ses premières répliques et la plasticité de ses mélismes descriptifs. Distinguons également le *De Profundis* (Psaume 130) pour l'ardeur de certaines affirmations collectives, « alternées » par les deux chapelles. N'oublions

pas, enfin, les Psaumes 98 (*Singet dem Herrn ein neues Lied*) et 100 (*Jauchzet dem Herren, alle Welt*), qu'unit la même ferveur enjouée, ces deux cantiques de gratitude appartenant à la liturgie du temps de Noël. A la jubilation candide du premier qu'animent de gracieuses figurations descriptives (cf. le mélisme si mélodieux de l'attaque sur *Singet*, d'ailleurs repris en refrain pour la doxologie : *Ehre sei*)..., répond l'ardeur du second, avec ses poétiques répliques — assourdies en écho — au *Coro* II. Autant d'exemples attachants ou sublimes d'un art qui, épris de transcendance comme de naturel, est de ceux que notre époque questionnera toujours avec profit...

Ces remarques faites, c'est avec l'analyse du *Magnificat* latin en *sol*, page capitale de la première période dresdoise, que prendra fin ce chapitre placé sous le signe éclatant du *Marzo* adriatique.

Rappelons que ce *Magnificat* que tout — date de composition présumée, style et coupe formelle — apparente aux *Psalmen Davids*, fut vraisemblablement chanté lors des cérémonies commémoratives de la Réforme, en octobre-novembre 1617. Par le luxe des moyens mis en œuvre : un chœur de *Favorit-Sänger*, deux *Capell-chöre* (*voces et instrumenta*) à quatre voix, deux *concerts* instrumentaux à trois parties et basse continue, par les vertus d'un baroquisme exacerbé, il nous paraît justiciable du même enthousiasme que l'hymne marial du *Vespro* de Monteverdi. Les arguments de la poétique madrigalesque, repensés en fonction du service religieux, viennent assortir de nuances délicates la vitalité dominatrice de la « nouvelle manière musicale ». Formules théâtrales du *stylus luxurians* (l' « exultation » initiale), intentions subjectives du *canto parlato*, libres effusions mystiques, surprises harmoniques ou mélodiques savamment préparées, variations de régime accusées dans la dynamique et le mouvement de la phrase, sont ici à interpréter comme les multiples aspects d'une invention profuse jusqu'à la prodigalité.

La cantillation de la prière repose, pour chaque verset, sur les solistes du *Favorit-chor*, isolés ou réunis en quatuor, et soutenus soit par un concert de cordes, soit par un *concert* de trombones. Aux moments décisifs, le double chœur intervient pour éclater, associé

aux *Favorit-Sänger*, en d'imposants *tutti* « enluminés » des rougeoiements des cuivres.

Le prologue baigne dans une chaude clarté méditerranéenne que n'eût pas désavouée le musicien de l'*Orfeo*. Le ténor lance à pleine gorge le cri de joie *Magnificat*, immédiatement amplifié en « écho » par le *tutti*. Ces accents vibrants ne se démentent pas pour les paroles *Anima mea*, que soliste et chœurs, éperdus de reconnaissance, se renvoient passionnément. Une alerte *sinfonia*, sonnée aux trombones, nous conduit à l'*exultavit spiritus meus* qui, traité en duo ténor-soprano, s'étire sur d'exubérantes arabesques. Le *quia respexit* consiste en un monologue solennel de la basse, rehaussé des traits que les violons déduisent spontanément du chant. L'*ecce enim* (*favorit-sänger* = chœur) fait alterner pulsations haletantes et épanchements célestes (*beatam*), puis se précipite, pour la « bénédiction unanime des générations » (*omnes generationes*) en un flot de croches bondissantes. Le *quia fecit* vaut surtout par le beau cheminement chromatique du soprano et de l'alto au *sanctum nomen ejus*. L'*et misericordia* (ténor, basse, alto, soprano) s'infléchit poétiquement, à l'évocation de la miséricorde du Seigneur « qui s'étend d'âge en âge sur ceux qui le craignent ». En revanche, le *fecit potentiam* (*favorit-sänger* et chœur) explose en un extraordinaire tumulte guerrier, sur les longues tenues des trombones ; ainsi, au *dispersit superbos*, les figures fulgurantes que se jettent ténor et soprano, puis que reprennent à leur compte les autres solistes et le *tutti*, *dispersent-elles* littéralement les *superbes*. Le tempérament dramatique et vériste de Schütz se donne ici libre cours dans une scène d'*opéra spirituel* qui, expressive jusqu'au pathétique, mime fidèlement les images du texte. Après ce délire organisé, cette débauche de sons, de couleurs et de rythmes — où survit aussi le souvenir des « batailles » chères au XVI[e] siècle — le chant se tarit symptomatiquement sur le *deposuit potentes*, entrecoupé de longs silences (*general-pausen*), pour renaître sur la seconde antithèse du verset (*et exaltavit humiles*). A la noblesse liturgique de l'*Esurientes* (chœur et basse), fait pièce la radieuse récitation du *suscepit Israel*

(soprano) que le *concert* des trombones souligne d'accords éloquents et inattendus. Dans le *sicut locutus est* (ténor), les violons ponctuent le rappel de la promesse faite à Abraham de *répons* en « imitations » qui sont encore à identifier comme un souvenir de l'*Orfeo*. La splendeur de la doxologie est, bien entendu, à la mesure de l'exorde et du *fecit potentiam*. Le *sicut erat in principio* ramène d'ailleurs les antiphonies triomphantes du premier verset (le ténor y étant remplacé par le soprano) et le Cantique s'achève sur les symétries d'un gigantesque *Amen*, que soprano, basse, ténor et alto dialoguent, à tour de rôle, avec le double chœur.

Schütz a donc tiré prétexte d'une oraison latine conservée par le culte luthérien pour professer à haute voix sa foi œcuménique. Précisément, par sa profonde expérience du milieu italien et catholique, il était à même, mieux qu'aucun de ses compatriotes, de comprendre et d'assimiler les formes musicales s'étant d'abord épanouies dans la péninsule. Le moment est maintenant venu pour lui d'acclimater en Allemagne le genre de l'oratorio, né quelques années plus tôt dans la Ville éternelle, de coutumes locales, favorisées par la Contre-réforme.

L'HISTOIRE DE LA RÉSURRECTION

Antérieurement à l'*Histoire de la Résurrection*, nous ne connaissons pas d'expérience reconduisant, en langue allemande, les recettes éprouvées par les créateurs italiens de l'*oratorio* [1]. C'est à Venise que Schütz a pris contact avec les premières manifestations du drame religieux, né assez curieusement de l'apostolat de saint Philippe Néri. Ce mystique qui, ordonné prêtre en 1551, combattait en humoriste les vices de son temps, ce directeur de conscience qui refroidissait le zèle d'un pénitent lui demandant l'autorisation de porter un cilice

1. En fait, le qualificatif d'*oratorio* ne fut employé pour la première fois qu'en 1640 par le Palermitain Balducci.

par ces paroles : « bien volontiers, mais par-dessus vos vêtements ! », s'efforça, tout au long de son ministère, de ramener les âmes à la vérité de l'évangile par le culte des arts. Ainsi s'explique le succès que rencontrèrent ses exercices spirituels, célébrés à San Girolamo della Carità, puis à Santa Maria in Vallicella et durant lesquels la prédication, la méditation et la musique religieuse étaient intimement mêlées et « tendaient au même but de pieuse édification que la visite des sept églises, les promenades au Janicule et les soirées de la villa Mattei au Monte Celio » (A. Damerini).

Philippe Néri mourut en 1595, à l'époque où, précisément, une remarquable individualité allait apporter une collaboration déterminante aux manifestations de l'Oratoire : Emilio de Cavalieri. Nourri de l'enseignement des Académies florentines, dont il avait été, chez Jacopo Corsi, l'une des figures les plus originales, Cavalieri ne tarda pas à transposer au culte les principes du *dramma in musica* qui définissait sa syntaxe dans le même temps. Le mélodrame religieux, ou plutôt l'*Action sacrée,* lui doit d'exister, puisqu'il écrit en 1600 la *Sacra Rappresentazione di Anima et di Corpo,* soit l'année où Peri donne son *Euridice.*

A peine apparues, les *Actions sacrées,* qui à l'imitation de la tragédie musicale, admettaient l'élément visuel et connaissaient les faveurs du public principalement en Carême, temps durant lequel les spectacles profanes étaient proscrits, évoluèrent vers le schéma de l'*oratorio* traditionnel, en s'éloignant progressivement de la représentation spectaculaire et de l'apparat scénique, pour ne s'attacher qu'à l'*idée dramatique.* Et le théâtre liturgique s'effaça bientôt devant une musique suffisamment pénétrée de ses responsabilités humaines pour éveiller chez l'auditeur une émotion de même nature et de même qualité.

Sans ces exemples italiens, il est à peu près certain que le *Sagittarius* n'aurait pas songé à une *Histoire de la Résurrection* recourant au mode de chant expressif et au récitatif et s'appuyant sur la pratique de la basse chiffrée, ainsi que le voulaient les règles du style concertant. Ceci ne veut pas dire que notre musicien se soit ici inconsidé-

rément engagé sur les voies de la confession individualiste, chère à tant de mentalités transalpines. Chez lui, comme chez Monteverdi — modèle auquel il faut revenir constamment dans le cadre de cette étude — l'adhésion à une source d'inspiration et à un procédé d'écriture moderne s'accommode fort bien d'une touchante fidélité au passé. L'un et l'autre n'acceptent jamais l'emprise tyrannique de l'ordre nouveau, et manifestent de mille façons leur attachement à un patrimoine qui a joué un rôle décisif dans leur éducation. Cette défense et illustration des vieilles règles, Schütz la fait entrer avant tout dans le récit de l'évangéliste, l'*historicus* ou le *storico*, comme on disait alors. Cette déclamation use du mode dorien de *ré*, le « ton de Pâques » de la liturgie grégorienne. A cet égard, il semble bien que l'auteur se soit référé ici au travail de l'un de ses prédécesseurs à Dresde, le Lombard Antonio Scandello qui se distingua à la tête de la chapelle électorale de 1568 à 1580, année de sa mort. De l'abondante production sacrée de Scandello émerge une *Resurrectio Domini nostri Jesu Christi*. Durant tout le XVIIe siècle, la popularité de cette *Résurrection* ne s'est pas démentie en pays luthérien puisque trois réimpressions en furent données en 1612, 1621 et 1682, et nous pouvons avancer que Schütz eut certainement l'occasion de diriger l'ouvrage à plusieurs reprises, lors des cérémonies de l'office pascal. Il se familiarisa, au reste, si bien avec lui, qu'à de nombreux endroits, son récitatif est comme calqué sur la sobre déclamation de son aîné.

L'oratorio du maître de Kostritz est accompagné, dans son édition *princeps* de 1623, d'une préface datée de la fête de l'Annonciation (25 mars). Cet avant-propos nous apporte, comme à l'accoutumée, de précieux renseignements sur les intentions de l'auteur et sur les nuances expressives que doivent observer les interprètes. Schütz tient à différencier avec la plus grande netteté la cantillation modale de l'évangéliste — qui s'appuie sur un chœur instrumental — des interventions (soutenues par le *continuo*) des *personen colloquenten,* c'est-à-dire des chanteurs solistes incarnant les principaux acteurs du Mystère (Jésus, les Saintes Femmes, Marie-Madeleine,

les Anges, les Disciples d'Emmaüs, etc.). L'orgue, nous précise le compositeur, ou tout autre instrument polyphonique, pourra assurer l'accompagnement de la récitation de l'*historicus*. Mais il est bien préférable, chaque fois que la chose est possible, de demander ce soutien à un quatuor de violes de gambe (l'auteur ajoute que la faculté est laissée aux instrumentistes d'orner leurs parties de *passagi* ou diminutions non notées, « ce qui donne un bon effet »). C'est surtout hors de cette récitation que l'invention du musicien se manifeste, plus particulièrement dans les séquences « parlées » ou « dialoguées » par les protagonistes du drame. Pourtant Schütz ne s'y départ point d'une certaine réserve révérencielle pour le sujet évoqué et y avoue même paradoxalement un souci d'archaïsme formel. Ainsi, lorsqu'il met en scène le Christ ou Marie-Madeleine, confie-t-il le rôle à deux voix traitées en duo (*in Duo gesetzet*), obéissant alors à la lettre d'une coutume qui désire objectiver l'événement « loin de toute préoccupation dramatique moderne ». Faut-il donc ne voir là qu'une concession à une esthétique vénérable (celle du motet) ? Certes, envisagée sous l'angle du symbolisme théologique, les *bicinia* (alto-ténor) se rapportant aux paroles de Jésus peuvent être justiciables d'une explication satisfaisante : les deux natures, humaine et divine, du Rédempteur. Par contre, nous n'en discernons pas dans les duos (Sopranos I et II) impartis à Marie-Madeleine. Aussi bien la préface n'écarte pas l'éventualité de réalisations différentes : « les deux parties en question peuvent être chantées ou seulement l'une d'entre elles, l'autre étant exécutée sur un instrument (*die andre Instrumentaliter gemacht*), voire abandonnée purement et simplement (*gar ausgelassen werden*) ». Quant aux deux anges, aux deux hommes de la tombe, aux trois Saintes Femmes, aux deux disciples, il est logique que leurs propos nous soient rapportés, dans chacun des cas, par un nombre correspondant de voix solistes.

Précisons enfin la place qu'occupait l'oratorio dans le cadre du service vespéral. Elle nous est connue par « l'ordinaire des chants chrétiens allemands » inscrits au répertoire de la Chapelle électorale.

Un psaume était d'abord chanté en prologue, puis l'on en venait à l' « Histoire de la joyeuse et victorieuse Résurrection de notre unique Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ ». Moser suppose que pour cette exécution, le seul évangéliste était visible, les autres interprètes se trouvant dérobés aux regards de l'assistance par un rideau. Le prêche du ministre suivait alors sur le thème : « le Christ a triomphé de la mort » et l'assemblée se séparait sur un *Magnificat allemand*. Les contemporains paraissent avoir tenu la partition en haute estime et Samuel Scheidt l'inscrivit au programme musical des églises de Halle.

ANALYSE

LES CHŒURS.

L'*Histoire de la Résurrection* s'ouvre et se termine sur deux chœurs qui sont à interpréter comme une reconnaissance de dettes envers le motet de l'école sud-allemande (Roland de Lassus et Leonhard Lechner). Cependant, dans l'un et l'autre cas, le soutien instrumental de la basse chiffrée est la contrepartie à cet état d'esprit *osservato* et le tribut payé à l'art du temps, tel que le concevaient les fils de l'ingénieuse Italie.

Le chœur initial, selon l'usage, n'est que la longue déclamation à six voix du titre « La résurrection de Notre-Seigneur Jésus-Christ, ainsi que nous l'ont décrite les quatre évangélistes ». De facture simple, mais d'expression austère, il s'infléchit *in fine* en de suaves mélismes, souplement rythmés, sur le verbe *beschrieben* (décrite). Précisément, Schütz ne conservera-t-il pas, jusque dans ses pages les plus graves, la nostalgie de l'ornement madrigalesque ?

A ce portique liminaire répond la péroraison triomphale ; *Gott sei dank* !, d'une structure très neuve. A la septième mesure, en effet, l'évangéliste (*nona vox*) se joint à l'action de grâces du double chœur à huit, pour clamer inlassablement sa propre allégresse : *Victoria* ! sur le même profil rectiligne, répété quelque vingt-cinq fois avec

une belle indépendance métrique. Et c'est ce *Leitmotiv*, débordant de vitalité, qui finit par prévaloir aux autres registres pour l'éclatant *tutti* des dernières mesures.

Mis à part ces volets extrêmes, l'Oratorio n'offre qu'un seul ensemble. Il s'agit du chœur à six : *Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Simoni erschienen*, qui prend place dans la seconde moitié de l'ouvrage, immédiatement après l'épisode des disciples d'Emmaüs. Nous avons là un bel exemple de « chœur de foule », au débit litanique, aux harmonies homophones, et dont la démarche syllabique s'emporte par trois fois sur des respirations haletantes, puis s'apaise pour éclairer d'un effet visuel — qui la concrétise — l'*apparition* de Jésus à Simon. Il est ici permis de rêver et d'imaginer que Bach a peut-être entendu ces ryhmes véhéments et s'en est souvenu pour les *turbae* de ses *Passions*.

LA RÉCITATION DE L'ÉVANGÉLISTE.

Schütz, dans son avant-propos, nous dit que ce récit — confié à un ténor — doit être débité, la plupart du temps, en *falso bordone*. Par « faux-bourdon », il faut entendre une narration syllabique non mesurée (*Ohne einigen Tact)* et la plupart du temps avare d'effets dramatiques. Une telle psalmodie ne s'évade pas des limites d'un *ambitus* inscrit le plus souvent dans un intervalle de septième (*ré-do*). Fréquemment distendue, en début de phrase, par un saut de quinte ascendante (*ré-la*), elle court volontiers — comme les *leçons* du plain-chant — en de longues périodes *recto tono* sur le cinquième degré de la gamme dorienne. Il ne faudrait pas taxer pour autant ce *recitativo* liturgique, fondé sur la notation médiévale, d'uniformité ou de monotonie. Schütz, d'ailleurs, en abandonne ici et là la progression a-rythmée pour de brefs parcours « mesurés », dans lesquels il renoue avec le vocabulaire du monodiste expressif. La mélodie s'anime alors sur des figures qui portent la discrète empreinte du nouveau parler musical. Au

reste, dans l'un et l'autre cas (faux-bourdon et récit mesuré), nous vérifions avec une admiration croissante la qualité de l'élément dialectique, la précision du trait distinctif, la vigueur du symbole formulé sans emphase, mais avec quelle étonnante sûreté... Un premier élan (disjonction de quarte *la-ré*) soulève le chant du soliste à l'arrivée des Saintes Femmes venues embaumer le corps du Crucifié. Peu après, un superbe mélisme qui semble tiré d'un *arioso* de l'*Orfeo* — nous rend, le mouvement même de la pierre roulée (*wälzet*) par l'Ange du Seigneur. Plus loin, la course de Marie-Madeleine et des apôtres Pierre et Jean est évoquée sur des échelles de croches rapides qui nous font toujours songer au grand mélodrame contemporain. Ailleurs encore, au passage : « ... elle (Marie-Madeleine) vit deux anges (...) assis à l'endroit où avait reposé le corps de Jésus, l'un à la tête, l'autre aux pieds... » les mots *Haüpten* (tête) et *Füssen* (pieds) sont respectivement soulignés d'un *mi* aigu et d'un *mi* grave. Distinguons également les sanglots, aux douloureuses respirations chromatiques, à l'imitation des *larmes* de Marie-Madeleine (... *Maria aber stund für dem Grabe und weinet draussen...),* et le phrasé *cantabile : und sie gingen schnell zum Grab hinaus mit Furcht und grosser Freude,* qui s'élance et s'épanouit en une large arabesque. Néanmoins, c'est à l'emprise de certaines cantillations en *falso-bordone,* avortant sur de fausses cadences mesurées, qu'il est encore le plus difficile de s'arracher. Comme le *cantus,* dans ces instants privilégiés, se gonfle « du lait de l'humaine tendresse », celle d'un Dieu fait homme ! Comme la ferveur du *Sagittarius* rayonne du doux éclat des confidences mystiques ! Il y a là une sobriété inspirée, un climat secrètement fraternel qui découragent l'analyste tant les mots sont maladroits à faire revivre l'impression ressentie.

SOLI, DUOS ET TRIOS DES PERSONEN COLLOQUENTEN.

C'est ici que Schütz laisse parler, sous certaines conditions, ses sympathies pour les expériences florentines et mantouanes de

« tragédie en musique », après en avoir soumis la terminologie à un sévère examen critique et écarté les images trop agressives. En fait, ce sont surtout les épisodes « conversés » par plusieurs protagonistes (Saintes Femmes, Compagnons d'Emmaüs...) qui usent d'un mode de chant libre. Nourris partiellement des symétries du langage imitatif, ils sont modelés sur des périodes *arioso*, sur des mélodies vibrantes fleuries de mélismes où se discerne encore l'influence du madrigal, et souplement rythmés, illustrent d'un commentaire souvent saisissant les situations évoquées, comme les émotions et les sentiments. Une telle expression moderne s'autorise des jeux de la modulation dramatique, mais aussi, plus curieusement, des ressources d'un appareil harmonique, fondé sur les dissonances et les chromatismes chers aux *virtuosi* du siècle précédent. C'est que Schütz se souvient toujours, par-delà toute découverte ou initiative, de ses obligations envers la tradition.

Le duo des deux hommes dans la tombe : Was suchet ihr den Lebendigen ? est soulevé par un zèle mystique à l'annonce de la prodigieuse Nouvelle (*er ist auferstanden*). Les deux ténors qui échangeaient de petites phrases nerveuses en « imitations » sur les mots : *er ist nicht hier* (il n'est pas ici), s'unissent alors pour attester d'une affirmation triomphale la réalité du miracle. La pierre du sépulcre vient d'être roulée avec fracas et nous distinguons, dans la clarté de *ré* majeur, la silhouette rayonnante du Ressuscité.

Autre pièce d'anthologie, le *trio des Princes des Prêtres* s'écarte un moment de son *tempo* allant pour détacher les mots : *weil wir schliefen* (« pendant que nous dormions ») sur des agrégations suspensives qui nous désignent d'insidieuse façon le mensonge de l'hypocrite assemblée. Après cela, la scène des disciples d'Emmaüs est celle qui nous vaut les plus pures exaltations, comme quelques-uns des plus émouvants apaisements de la partition. Le solo de Cléophas : *Bist du allein* ? est d'abord enlevé sur un irrésistible motif *arioso*, puis incline vers le recueillement avec le *parlato* rectiligne du passage : « qui ne saches pas ce qui est arrivé ces jours derniers à Jérusalem ». Nous goûtons ensuite la suave vocalité du duo :

Bleibe bei uns (« Reste avec nous »), avec le merveilleux dessin de la ligne mélodique impartie au ténor I, mourant sur une tenue de *ré*, après avoir appréhendé d'une vocalise fugitive le *déclin* (*geneiget*) du jour. Enfin, nous nous abandonnons à l'ivresse lyrique du dernier dialogue : *Brannte nicht unser Herz in uns* ? (« notre cœur n'était-il pas brûlant au-dedans de nous ? ») dont les mélismes fusent d'une voix à l'autre et répondent généreusement à l'enthousiasme confessé par le texte.

En revanche, et comme nous l'avons dit, les interventions du Christ et de Marie-Madeleine conservent quelque souvenir de la vieille polyphonie syntaxique du motet. Cependant, le chant de Marie-Madeleine consent parfois à de souples broderies *cantabile* (cf. l'éloquent parcours de vocalises décrit par le soprano I à la fin du premier *bicinium* : *Sie haben den Herren weggenommen).* Aussi bien, un symbolisme allusif éclaire la transcendance des propos tenus par Jésus, nimbant chaque mot d'une auréole de mystère ou de lumière. De quelle sollicitude secrète la musique n'entoure-t-elle pas, par exemple, l'ineffable rencontre : *Maria ! Rabbuni !...* que distinguent de subtiles dissonances ! Et plus loin, comme la question que le Seigneur pose aux compagnons d'Emmaüs : *und seid traurig ?* fait écho à leur affliction par le moyen d'une irréelle transition harmonique !

A la fois méditation et interprétation hautement personnelle du texte, l'*Histoire de la Résurrection* nous invite donc à suivre en imagination les péripéties d'un véritable théâtre sacré. A. Schering a pu comparer l'ouvrage à quelque vieux retable de primitif, où le réalisme de chaque détail est transfiguré par l'intense ferveur de la conception d'ensemble. Rien, en effet, n'est moins formaliste, rien n'est moins dogmatique que cette profession de foi toute illuminée de charité, que cette paraphrase de la Parole vivant, sous son apparente austérité, des effusions du cœur. Voilà pourquoi sans doute l'érosion des siècles n'en a pas émoussé la fraîcheur, pourquoi aussi le charme opère ici comme au premier jour.

LES CANTIONES SACRAE

En juillet 1617, le Prince-Electeur de Saxe avait reçu avec éclat l'empereur Matthias dans sa capitale. Parmi les personnalités accompagnant sa Majesté catholique et sacrée pour cette visite officielle, se trouvait le prince Von Eggenberg qui, luthérien converti à la confession romaine, avait déjà occupé plusieurs postes importants comme diplomate au service des Habsbourg. Passionné de musique, Eggenberg prêta, bien entendu, attention aux ballets et divertissements réglés par le *Sagittarius*. Une amitié devait naître de cette rencontre, amitié dont nous trouvons le fruit dans les *Cantiones sacrae* de 1625, dédiées à ce haut dignitaire de la Maison d'Autriche.

Quarante pièces à quatre voix[1] sont ici rassemblées, quarante pièces fondées sur des prières de la Bible et des oraisons des docteurs de l'Eglise. Pour de nombreuses pages, le musicien puise à un livre de prières compilées — « pour la méditation individuelle et privée » — par le théologien protestant Andreas Musculus et intitulé : *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus ex ecclesiae hymnis et canticis ex psalmis denique Davidis collectae*. Ces traductions latines sont révélatrices des climats piétistes où baigne la mystique luthérienne du temps. Alors triomphe en Allemagne la ferveur visionnaire d'un Jakob Böhme, et de ses disciples. Leur piété subjective, anti-conformiste, incline vers le panthéisme et ne s'embarrasse guère de contraintes dogmatiques pour s'épanouir dans l'extase. « Dieu, dit Jacob Böhme, est l'esprit de la volonté éternelle qui se réalise dans la nature, dans ce monde-ci et non pas au-delà du monde. Quand le temps équivaudra pour toi à l'éternité, tu seras délivré de tout conflit intérieur » et à un autre moment, il n'hésite pas à dénoncer le formalisme des pasteurs qui « font des pieds et des mains pour empêcher toute recherche profonde de Dieu ».

1. Mais le n° XXXIV : *Quoniam non est in morte,* est à trois voix.

Déchirées de cris passionnés, animées d'accents personnels, les *Cantiones sacrae* ne négligent pas l'édification du fidèle, à qui est offerte une riche moisson de thèmes de réflexion : prise de conscience de l'indignité originelle, contrition et désir de rachat, déploration des souffrances et de la mort que le Christ a acceptées pour le salut des pécheurs, etc. Il reste qu'il ne faut pas chercher dans ces pages, qui mettent en scène un homme que les deuils et les épreuves ont encore épargné, la silhouette du vieillard vénérable, du chantre des malheurs de son peuple. Bien qu'apparaissant comme la dernière grande manifestation du motet madrigalisant et chromatique, issu de Lassus et Lechner, le recueil, dans son ensemble, ne demeure pas indifférent aux tendances novatrices du siècle. Les « caprices » d'une prosodie calquée sur les intonations de la monodie accompagnée, y viennent souvent troubler le cours sinueux d'un contrepoint plus ou moins « observé ». A qui s'étonnerait que le compositeur ait contraint — même fugitivement — la vitalité conquérante de la « nouvelle manière » dans le cadre du Chant *a cappella* (précisons que l'auteur n'a prescrit l'emploi de la *basse continue* qu'à la demande de l'éditeur, bien que la matière harmonique de plusieurs motets appelle ce soutien), il convient de faire remarquer que la majorité des *cantors* germaniques ont voulu, à l'époque, œuvrer à la difficile « réunion des goûts », à la synthèse des recettes qu'ils avaient prises aux maîtres de chapelle transalpins ; petits *concerts* ecclésiastiques — dont Viadana a laissé d'excellents exemples, motet polychoral qui, rutilant de l'or de ses fanfares, a fêté si longtemps, sous la dynastie des Gabrieli, de solennelles épousailles avec les mosaïques de Saint-Marc, *aria* accompagné, etc. Schütz que les problèmes de plastique verbale et l'adéquation du matériau mélodique à la poétique du mot trouveront toujours intéressé, ne cherche pas à innover, mais plus simplement à adapter les emprunts faits à des genres aussi divers à l'esprit du madrigal, qui exerce encore une attraction déterminante sur les mentalités des contemporains. A ce sujet, nous avons insisté sur le fait que le style madrigalesque était, outre-Rhin, à l'ori-



Portrait présumé du musicien par Rembrandt (1633 ?)



Ancienne église de la Frauenkirche à Dresde, où le compositeur fut enterré

gine d'une *seconde pratique* d'inspiration liturgique [1] qui, pour rester fidèle à la terminologie de la polyphonie de l'âge d'or, prétendait faire son profit des programmes humanistes et du vocabulaire concertant. Schütz recourt donc à une large palette d'effets pour nous faire partager ses convictions. Le traitement homorythmique des voix n'empêche pas, à d'autres moments, les broderies mélismatiques ou les madrigalismes lourds d'intentions. Le chœur est pratiquement privé — malgré l'éventuel *continuo* — de l'adjuvant instrumental, mais la règle d'or du contraste connaît d'heureuses applications : oppositions de valeurs longues et brèves, jeux d'intensité, hardiesses de l'appareil harmonique, enfin, qu'il faut interpréter comme l'héritage transmis par les *virtuosi* profanes. Tout concourt à accuser les symétries de la construction, à accroître le pouvoir émotionnel du discours, bref, à conduire l'auditeur jusqu'aux motivations les plus secrètes de la métaphysique du maître de Köstritz.

Sur les quarante pages du recueil, vingt-huit sont groupées en onze cycles qu'unissent affinités de textes et de modes de chant. Le thème dominant est celui du sacrifice du Christ. Ainsi l'identifions-nous dans les pièces IV à VIII (*Qui commistiti, Ego sum tui plaga doloris, Ego enim inique egi, Quo nate dei, Calicem salutaris accipiam*) qui prennent pour leitmotiv la responsabilité de l'homme dans la Passion du Sauveur. De nombreuses autres pages font écho à ces préoccupations et à ces inquiétudes, de la tendre imploration du numéro I (*O bone, o dulcis, o benigne Jesu*), au repentir confessé par les numéros XXI à XXIII (*Aspice Pater, Nonne hic est, Reduc Domine Deus meus*) qui développent et « varient » le même sujet de méditation et dénoncent le péché, source de misère, de déchéance et de mort.

Une analyse attentive des *Cantiones sacrae* permet de mesurer combien l'imagination du musicien est stimulée par l'oraison mentale du chrétien. Les anachronismes volontaires de la polyphonie sont surtout discernables dans le diptyque n° IX :

1. Certains musicologues ont pu parler de *Madrigal spirituel.*

Verba mea auribus percipe (prima pars), n° X : *Quoniam ad te clamabo (secunda pars)*, comme dans les n°s XXVI (*Domine non est exaltatum*) et XXVII (*Sinon humiliter sentiebam*). La trame d'un contrepoint « serré » habille les démarches d'un discours hiératique, ce qui n'exclut pas l'essor mystique de la musique aux mots clés des oraisons. *Verba mea auribus percipe*, en particulier, ressortit à l'esthétique du grand motet latin cultivé à Munich par Lassus et ses continuateurs. Les dessins archaïsants d'une écriture austère baignent dans un climat spirituel que n'auraient pas désavoué le Concile de Trente. Mais est-il besoin d'ajouter que, même situé dans la « perspective » de la grande école néerlandaise, l'esprit inventif de Schütz n'est pratiquement jamais pris au dépourvu et continue à débattre, dans ses références à un glorieux passé, des problèmes chers au *Frühbarock*, nous entraînant loin de tout maniérisme. Ainsi, le musicien s'oriente-t-il à d'autres moments, vers la souple métrique, vers la déclamation dramatique et l'éloquent individualisme des *Petits concerts spirituels* (n° XXXII : *Ecce advocatus meus* ; n° XXXIII-XXXV : *Domine ne in furore tuo*, traité en triptyque et offrant un bel échantillon de récitation chromatique à la partie de soprano). Dans ces pages, la basse chiffrée est le complément indispensable du chant, acquérant comme l'a écrit Kurt Gudewill, « une véritable importance structurelle ». Ailleurs encore, dans la grave action de grâces du n° XXIV : *Supereminet omnem scientiam* qui exalte, avec le motet suivant (*Pro hoc magno mysterio*), la victoire de Jésus sur la mort, le compositeur en vient à annexer le *tremolo*, nouvellement né à Venise (effets expressifs sur le verbe *tremunt*, soulignant le *tremblement* extatique des Puissances célestes devant le Fils de l'Homme). La *Cantione* n° XXIX : *Cantate Domino*, qui respire une joie simple et une ferveur sans arrière-pensée métaphysique (les figurations lumineuses de la mélodie aux registres supérieurs) pressent, pour sa part, les jeux concertants de la future cantate. A l'opposé, nous trouvons les nombreux motets madrigalesques qui vivent d'harmonies rares et vont fort loin sur le chemin de l'interprétation personnelle. De beaux mouvements chromatiques

ascendants traduisent l'élan de l'âme et le ravissement en Dieu dans les motets I et IV. Le n° V commente d'âpres dissonances, empruntées à l'univers de Gesualdo ou aux rêveries théologiques de Jakob Gallus, la réflexion de saint Augustin : *cruciatus tui labor* (les affres de ta Crucifixion). Pourtant, les pièces les plus étonnantes relevant de cet état d'esprit madrigalesque demeurent les motets n°s XI-XII (*prima pars : Ego dormio secunda pars : vulnerasti cor meum*) et XIV (*In te Domine speravi).* L'introduction de *Ego dormio,* noyée d'ombre mystique, fait songer au célèbre *Hor ch'el Ciel e la Terra* du VIIIe Livre de Monteverdi (qui ne sera publié qu'en 1638). Dans l'un et l'autre cas, nous avons la même troublante évocation du repos nocturne de la nature, alors que seul le cœur de l'amant (ici le fiancé du *Cantique des cantiques*) reste vigilant. Mais, peu après, c'est le fantôme de Victoria qui surgit, lorsque résonne l'insistant l'appel : *Aperi ! Aperi ! Aperi !...* Le n° XIV coule d'abord sur une cantillation psalmodique, mais l'imploration : *non confundar, non confundar,* éclate presque aussitôt, clamée éperdument sur un intervalle de quarte diminuée (procédé si souvent associé, chez l'auteur, à la souffrance, à l'inquiétude, à l'oraison pressante). Enfin, autre trésor de la collection, le Motet n° XIII, *Heu mihi Domini,* qui recourt à un texte magnifique de l'Office des Morts, est déchiré en son début de frictions harmoniques qui nous paraissent faire à nouveau écho à la terminologie de la *musica reservata,* cet art d'avant-garde où le symbole se réfugie dans l'ésotérisme, cette polyphonie alchimique que cultivèrent, avec Gallus, quelques-uns des plus grands noms du XVIe siècle...

Dans tout cela point de propos agressif, point de manifeste, mais la conclusion logique d'une évolution continue depuis les *Madrigaux italiens* de 1611. Schütz, avec son *opus quartum,* met d'une certaine façon un point final à sa première manière créatrice, manière qui, malgré les anticipations des *Psalmen Davids* et de la *Résurrection,* s'inscrit *grosso modo* dans le prolongement du contrepoint vénéto-flamand. Mais ce qui est neuf, par rapport à cette tradition, c'est le ton général du recueil, c'est la confession d'une âme qui, sans transi-

ger sur les principes, sait intuitivement trouver sa vérité, c'est encore la prodigieuse vitalité d'une inspiration qui, dans un certain sens, n'a jamais été moins contrainte, ne s'est jamais régénérée aussi facilement que dans les limites de strictes disciplines.

LE PREMIER LIVRE DE SYMPHONIES SACRÉES (1629)

Le premier volume de *Symphonies sacrées* — *opus sextum* — publié à Venise chez Gardano[1], peu avant le retour dans la chère patrie, toujours déchirée par la guerre, consigne en vingt concerts l'essentiel des observations et des initiatives que Schütz a déduites de l'enseignement de Monteverdi, héraut de la « seconde pratique ». Nous avons dit combien le maître saxon avait été impressionné par l'évolution des mentalités dans la République depuis son premier séjour. L'air du temps qui, un peu partout dans la péninsule, charriait les séduisants effluves du style mélodico-dramatique, y avait échauffé les imaginations. Depuis longtemps, d'ailleurs, les Vénitiens épris de couleurs, d'émotions et de rythmes, réclamaient à l'office des chants chaleureux et décoratifs. Certes Giovanni Gabrieli avec son sens de l'effet et des situations, son goût de l'apparat et de la clameur sublime avait déjà magnifiquement répondu à leur attente dans ses motets polychoraux. Mais maintenant, la ferveur et la curiosité des fidèles demandent à la vitalité de la monodie accompagnée — celle-là même qui au théâtre exalte ou laisse rêver des passions moins édifiantes — de porter leur oraison jusqu'à Dieu. Et c'est bien volontiers que Schütz, soucieux de prendre rang, auprès de Monteverdi, dans l'avant-garde des novateurs, se plie à ces exigences. Dans la quasi-totalité des pièces du recueil son expressivité rejoint les intentions de ceux qui, de Viadana à Luigi Rossi, ont œuvré pour accorder — à l'église comme à la scène — le mouvant domaine

1. La dédicace adressée au prince-héritier Johann-Georg II porte la date suivante : *Venetiis XIV Calend. Sept.* (1629).

du verbe à une structure musicale intensément mélodique. Tout naturellement, le titre de *Symphonies sacrées* nous conduit à évoquer les grandes collections de Giovanni Gabrieli qui, vingt ans plus tôt, fut le premier guide du *Sagittarius.* En fait, la confrontation tourne court, puisqu'ici l'auteur, pour l'essentiel, ne se soucie guère de reconduire une syntaxe dont il vient de ressentir — non sans déchirement — l'anachronisme relatif. Seuls un ou deux concerts, dont nous parlons plus loin, manifestent un archaïsme intentionnel. Autre point important ; le recueil qui, comme les *Cantiones sacrae,* ne fait appel qu'à des textes latins, a été écrit sur les bords de l'Adriatique dans une atmosphère *catholique.* Son subjectivisme — que l'écriture monodique habille des teintes les plus vives — trahit l'influence exercée sur la sensibilité du compositeur par le décorum qui, dans la République, transforme chaque acte de la vie religieuse en une glorification du sentiment métaphysique, en une « représentation spirituelle », machinée avec un sens incomparable de la mise en scène et où l'œil et l'oreille se réservent une large part de la jouissance suscitée. L'intérieur des sanctuaires n'est-il pas conditionnement permanent de l'espace, afin que le regard du passant — et son affectivité — ne cesse d'être sollicité par les exaspérations d'une piété « sensuelle » ? Bernin dans le même temps n'arrache-t-il pas à la pierre les défaillances suspectes de ses saintes romaines ? Le clergé favorise d'ailleurs ces savants délires d'imagerie sacrée qui parlent le langage du plaisir mystique et qui font passer un frisson voluptueux (mais salutaire peut-être) au cœur des fidèles. Le ferment fondamentalement baroque du théâtre agite alors les intelligences et l'éclat des cérémonies, la pompe des processions, la splendeur des chants ne tendent au culte qu'à matérialiser l'effusion, qu'à dramatiser l'allégorie, afin que les assistants y lisent clairement la signification des Mystères de la Foi et en viennent, presque malgré eux, à s'interroger sur le sens de la destinée humaine, ce théâtre suprême où, comme dit Cervantès « l'un est Empereur et l'autre Pape ».

Schütz, pendant près d'un an, a donc été invité à suivre les fastes

d'un spectacle permanent et, s'il n'est pas revenu à Dresde converti à la foi catholique, du moins le Livre de 1629 nous apporte-t-il la preuve qu'il ne sut pas, à certains moments, résister aux charmes insidieux de l'apologétique romaine. Malgré le cadre « da camera » du recueil, son invention « italienne » s'y épanche avec une liberté et une insistance singulières. Aussi, de ce point de vue, est-il loisible d'entendre, ici plus qu'ailleurs, un bel hymne d'espoir dans l'avenir d'un genre né depuis peu : la Cantate...

Ceci posé, Schütz, s'il assume dans ces pages des fonctions de témoin de son temps et de *re-créateur*, ne verse pas dans un anticonformisme systématique. La nostalgie du passé gabrielien prête une savoureuse ambiguïté au diptyque *Buccinate in neomenia Tuba — Jubilate Deo* (n°s XIX-XX), écrit pour deux ténors, basse, cornet, trompette ou *clarino*, basson (*dulcian*) et *continuo*. Certes, l'attaque du premier verset, avec ses figurations staccato « détachées » à l'allemande, et ses déhanchements métriques qui respirent une joie frénétique (le mélisme qui se contracte convulsivement sur *neomenia* est un bel échantillon du savoir-faire concertant du compositeur. Mais, tout aussi bien, la brillance des *répons* en imitations des cornet et trompette trouve son origine dans les « machines » polychorales des Vénitiens de Saint-Marc, où la virtuosité, l'exubérance des traits instrumentaux faisaient pareillement écho à l'enthousiasme du discours vocal. Concurremment, nous relevons dans la disposition formelle des deux *concerts* bien des survivances du style *antico* : les motifs *instrumentaliter*, rigoureusement déduits du chant, restent asservis à ses impératifs. Seule la séquence *et in Tympano* — dont l'obstination se fait véritable glorification du rythme — manifeste une certaine indépendance dans le travail de la thématique.

En revanche, les pièces qui empruntent leur texte au *Cantique des Cantiques*, revendiquent résolument une expression moderne. Les n°s IX et X, *O quam pulchra es* et *Veni de Libano*, traités en duo (ténor et baryton avec accompagnement de deux violons obligés, outre le *continuo*) sont comme les volets d'un extraordinaire retable

descriptif. Dans le premier, la phrase initiale, *O quam tu pulchra es* revient régulièrement entre chaque verset, sous la forme d'un refrain plus ou moins « varié ». Les violons tirent du chant des solistes d'éloquentes liaisons instrumentales. C'est chaque mesure qu'il faudrait détailler admirativement, tant les paroles sont portées par la musique, tant la plastique du verbe est calquée sur les mouvements naturels de la déclamation, pour épouser les images de l'hymne d'amour de Salomon. Les versets médians (*Oculi tui, Capilli tui, Dentes tui,* etc.) usent d'un récitatif chaleureux qui, orné parfois de broderies décoratives (*collum tuum*), contraste avec l'alerte mélodie du refrain. Dans le verset *Duo ubera,* voix et violons dialoguent « en écho » sur le même profil caressant, sensuel, tandis que l'ultime retour du refrain est salué d'un élan extatique sur l'exclamation : *O !*

Veni de Libano qui est enlevé sur un rythme de marche très allusif (la venue de la *Sulamite*), cède pareillement aux mouvements du cœur (les gerbes de mélismes fusant au mot *coronaberis,* les échelles de vocalises descendantes sur le dernier *veni,* les fougueuses imitations des violons, etc.). Remarquons aussi que le matériau thématique est, dans une large mesure, tributaire des mélodies de la *prima pars,* et que la coda n'y est qu'une reprise à peine altérée de la précédente (avec la même amplification lyrique de l'interjection : O !)

Anima mea liquefacta est et *Adjuro vos filiae Jerusalem,* première et seconde partie d'un nouveau diptyque (n° VII et VIII) recourent au dispositif suivant : deux ténors, avec soutien de deux *fiffari* ou *cornettini* et basse continue. L'une et l'autre sollicitent l'effusion affective et s'attardent en un « phraser » dolent, pour mieux confesser le trouble qui saisit les fiancés d'Israël rêvant à leur amour. Les voix s'en tiennent volontiers, dans les deux cas, à des démarches homorythmiques ; pourtant, à la fin d'*Adjuro vos,* elles s'étirent sur des chapelets de sinueuses figurations qui répondent « languissamment » aux suggestions du poème (*quia amore langueo*). Dans le même volet, il faut encore distinguer le *recitativo* monteverdien de

l'épisode *si inveneretis dilectum meum* et les accents oratoires de l'*ut nuntietis ei.* Malgré cela, l'endroit où se lit le plus facilement le génie de l'auteur nous paraît être le verset *et facies eius decora* qui, repris par deux fois, s'épanouit en d'aventureux *giri da voce.* Sa singulière conclusion ne retrouve-t-elle pas fortuitement les dessins des âpres cadences de la polyphonie franco-flamande du XVe siècle ?

Les autres pièces maîtresses de la Collection ne mettent chacune en scène qu'un seul soliste. Le numéro III, *In te Domine speravi* (alto, violon, basson ou trombone et *continuo*), de coupe quadripartite — la section liminaire y réapparaissant en *da capo* — s'ouvre sur une *sinfonia* où violon et basson se poursuivent en canon. Le chant de l'alto s'élève alors, d'abord cantilène teintée de mélancolie, puis invocation s'efforçant, sur des chaînes de répétitions dramatiquement rythmées en croches (*non confundar, non confundar*), d'écarter de la tête du juste la condamnation de l'Eternel. L'effet métrique obtenu par ce nouvel exemple de débit syllabique est là encore tout simplement stupéfiant.

Dans le n° XIV, *Attendite popule meus* (Psaume 77, 1-3) une *sinfonia* « sonnée » par quatre trombones et le *continuo*, prélude au discours du soliste. Ce noble, mais allègre portique, repris et « varié » en *ritournelle,* doit beaucoup à la *Canzone* gabrielienne (mordant des attaques, insistance des pulsations, rutilance des fanfares en imitation). Puis l'exhortation : « écoute ô mon peuple ! » retentit, monologue spectaculaire qui, entrecoupé de mélismes impulsifs et syncopés (*oris*), pousse quelques belles incursions dans le registre grave. Et dans les dernières mesures, le chant qu'enflamme une sorte de délire sacré, s'exaspère sur des parcours furieux de doubles croches pour qu'Israël n'oublie pas « ce que ses pères lui ont *raconté* » (*narraverunt*).

J'ai gardé pour la fin ces morceaux d'anthologie que sont *Venite ad me* (n° V) et *Fili mi Absalon* (n° XIII). *Venite ad me* (Matthieu XI-28, 30), peut être assimilé à une petite cantate pour ténor, de structure tripartite (la première section, très légèrement « variée », quant à la métrique et aux paroles, faisant l'objet d'un *da capo*). Véri-

table chant de triomphe entonné en l'honneur des différents modes d'écriture monodique, il exalte simultanément le *récitatif,* le *stile cantando* et l'*arioso* lyrique. La *sinfonia* d'introduction, tissée par deux violons sur les accords de la basse chiffrée et dont il faut signaler l'autonomie thématique est lourde de sentiment, d'*affetto* comme disaient les Italiens contemporains. L'appel du chantre s'élève ensuite, sur des figures pressantes, pour incliner presque aussitôt vers la réserve, vers la tendre gravité d'un discours intimiste (*omnes qui laboravis*).

L'épisode central offre aux mots : « car je suis doux et humble de cœur » un magnifique échantillon de *parlando* liturgique, en fait habité aussi bien par le mélodisme orant de l'air spirituel allemand (*liedstil*) que chargé de la rhétorique de la monodie italienne (la chute de la récitation sur *humilis corde* que l'on jurerait tirée d'un monologue de l'*Orfeo*). Mais pour répondre aux intentions de la conclusion : et *onus meum leve* et *alléger* le fardeau du fidèle, la musique prend son essor et se régénère sur des guirlandes de madrigalismes ascendants, d'une merveilleuse plasticité.

Fili mi Absalon (Samuel II, 19, 1) pour basse, est l'une des plus poignantes déplorations de toute l'histoire de la musique avec le *Lamento d'Arianna.* Comme dans *Attendite popule meus,* une *sinfonia,* confiée à quatre trombones à la splendeur sépulcrale, et à l'orgue positif, assume des fonctions dramatiques précises et nous prépare psychologiquement à la plainte du roi David qui, articulée syllabiquement sur les degrés de l'accord de *sol* mineur (notons dans ce profil le rôle tenu par le *fa* dièse) s'épand et s'exacerbe *crescendo* en de larges courbes « affligées » jusqu'à la limite du soutenable. Le verset médian : *quis mihi tribuat,* introduit par une seconde *sinfonia* aux scansions appuyées, aux « hoquets » douloureux (dans lesquels Moser croit deviner les gesticulations du fuyard Absalon retenu par sa longue chevelure à la branche d'un arbre) progresse, toujours clamé sur un débit syllabique et son cheminement reste émaillé d'accidents chromatiques. La conclusion, enfin, après un nouvel accès de désespoir (les cris *fortissimo* sur *Absalon, Fili mi* !)

se résigne avec les trois derniers appels qui s'éteignent progressivement dans le grave de la voix. L'auteur rejoint ici dans l'acuité tragique le Monteverdi du *Combattimento* et dispense des émotions souveraines aux esprits ouverts à la plus haute spiritualité.

LE REQUIEM

Les *Musikalische Exequien* (du latin *exsequiae* : obsèques), *opus sept,* sont nées comme les *Cantiones sacrae* d'une rencontre et d'une amitié. Nous avons dit, dans la biographie du compositeur, comment le *Sagittarius* fit la connaissance à Bayreuth, en 1619, du prince Heinrich Posthumus von Reuss, personnalité remarquable du parti luthérien, mais aussi mécène éclairé, et comment von Reuss, en 1635, avait demandé à son protégé d'écrire la musique de ses funérailles. Douze sentences et prières tirées de la Bible — celles-là même que l'intéressé avait pris soin de faire graver en lettres d'or sur son cercueil — fournirent la matière de ce service funèbre assez particulier que le Prince put, au demeurant, entendre lors d'une audition privée, quelques mois avant sa disparition.

Malgré les difficultés nées de la guerre, le *Requiem* de Schütz est une liturgie d'apparat, une cathédrale sonore vibrant des « criailleries » grandioses des antiphonies vénitiennes en sa seconde partie. Certes, les chapelles ont été décimées ou ruinées par les combats ; certes, les chantres et instrumentistes sont réduits au chômage ou à la portion congrue, mais célébrer la mémoire d'un ami cher est un devoir pour le maître saxon. Les misères de ces années sombres, il ne tardera pas à les déplorer avec les pauvres moyens du bord (quelques voix de solistes, un *continuo*) dans ses *Petits Concerts spirituels.* Pour l'instant, il entend vaincre les contraintes matérielles et ressusciter — une dernière fois peut-être — les fastes du passé.

La coupe de l'ouvrage est, rappelons-le, tripartite. La première section, de loin la plus importante, est intitulée *Concert in form*

einer teutsche-begräbnis-Missa, et traitée comme une sorte de *Missa brevis* en langue vulgaire avec *Kyrie* et *Gloria.* Précisément, les sentences choisies par le Prince vont dans le sens des thèmes développées par les oraisons du Missel. Dans le *Kyrie,* en *mi* mineur, trois sentences confiées aux solistes (*favorit-sänger*), alternent avec les trois invocations du chœur à six voix : *Herr Gott, Vater in Himmel erbarm dich über uns — Jesus Christe, Gottes Sohn, erbarm dich über uns — Herr Gott heiliger Geist, erbarm dich über uns* (« Seigneur Dieu, Père du Ciel..., Jésus-Christ, Fils de Dieu..., Seigneur Dieu, Saint-Esprit, aie pitié de nous ! »). La première sentence est attaquée par le ténor à la manière de quelque *incipit* de Psaume grégorien, puis suavement cantillée en *trio* (ténors I et II, basse I) : « Nu, je suis sorti du ventre de ma mère ; nu je m'en retournerai à nouveau d'ici-bas. Le Seigneur me l'a donné, le Seigneur me l'a repris, béni soit le nom du Seigneur ! » Il faut admirer la valeur expressive que Schütz confère aux césures, aux pauses ponctuant le cours de cette récitation inspirée (*Der Herr hats gegeben / Der Herr hat genommen / Der Name des Herren sei gelobet* !). La seconde sentence (sopranos I et II, ténor I), nous vaut un bel élan du ténor sur le verbe *Siehe* ! (voyez !). La troisième dialoguée, par l'alto et la basse I, procède de cet éloquent style imitatif en « duo », dont la production du Schütz de la maturité nous a laissé tant de témoignages.

Le *Gloria,* également en *mi* mineur, offre les mêmes symétries de versets « solistes » et de répons « collectifs ». Les sentences paraphrasent les idées fondamentales de l'hymne de louanges, en insistant sur la perspective de la mort physique, pour entrevoir le glorieux avènement du Fils de l'homme, et nous laisser sur la réconfortante image de la résurrection des corps, au Jugement dernier. Ces paraphrases sont en quelque sorte confirmées, fortifiées par les chœurs qui, toujours à six voix, représentent l'assemblée chrétienne réunie dans le temple, et renouent avec les mélodies et la forme strophique des cantiques protestants. Paroles et musique adhèrent à des certitudes inébranlables, à la sécu-

rité, à la paix dans la foi. La sentence initiale : *Also Gott hat die Welt geliebt, dass er seinen eingebornen Sohn gab.* (Ainsi Dieu a tellement aimé le monde qu'il a donné son Fils unique), est d'abord *cantus* extatique du ténor I — nous pensons encore à une intonation grégorienne — puis les autres voix du *Favorit-chor* (sopranos I et II, alto, ténor II, basse I) s'en emparent, et le discours s'anime, modelé sur une prosodie incisive. La seconde sentence (soprano II, ténor I) est faite de tendres imitations thématiques, tout comme la troisième (*Unser Wandel ist in Himmel*) qui, confiée au soprano I et à la basse I, s'épanouit, après le bref recueillement de l'introduction, en de lyriques arabesques. La quatrième sentence (*Wenn eure Sünde gleich blutrot wäre*) qui est un *duo* de ténors, emprunte ses mélismes vigoureusement « détachés » et ses cadences dramatiques au *stile concertato* et, sur le chemin menant aux *Kleine Geistliche Konzerte*, retrouve les figures nerveuses des dialogues de l'*Histoire de la Résurrection*. Les paraphrases suivantes (nos 5, 6, 7) se succèdent sans que le chœur intervienne. A la grave cantilène de l'alto : *Gehe hin mein Volk* (Va mon peuple), qui regarde aussi bien vers le plain-chant que vers le *solo* d'oratorio, fait suite le merveilleux *trio* pour sopranos I et II et basse I : *Die Gerechten Seelen sind in Gottes Hand* (les âmes des justes sont dans la main du Seigneur). Aux réflexions désabusées de la basse : « (les justes) paraissent morts aux yeux des insensés et leur fin est comptée pour mauvaise fortune et leur départ est tenu pour perte », s'oppose l'affirmation éperdue de confiance que lancent inlassablement les deux voix féminines : « mais ils sont dans la paix ! » La septième sentence n'est pas moins prenante ; le chant du ténor I s'élève d'abord, pur *arioso* mystique, sur les mots *Herr wenn ich nur dich habe* (Seigneur si je n'ai que toi). Alto, ténor II et basse I se joignent alors à lui pour tisser une souple polyphonie, toujours traversée, sur les temps de la basse continue, d'imitations régulières, toujours dessinée sur des respirations expressives. Malgré cela, la paraphrase sublime est sans contestation possible la sentence n° 8 : *Unser Leben währet siebenzig Jahr* (notre vie dure soixante-dix ans). Dans un *tempo* très

retenu les deux basses méditent sur la précarité de la condition humaine. Avec quelle précision les sinueuses mélodies n'épousent-elles pas la résignation du psalmiste pour s'affaiblir significativement au passage : *so ist es Muh und Arbeit gewesen !* dont les « échos » et les silences — véritables procédés audio-visuels — isolent les mots clés du verset (*Müh, Arbeit*) en leur prêtant un relief saisissant et rendent spontanément une impression de *peine* et de *labeur !* Mais avec la neuvième sentence, credo lumineux du ténor (*Ich weiss dass mein Erlöser lebt*), les brumes se dissipent et l'évidence du salut éclate sur une chaîne de répétitions persuasives : « Je sais que mon Rédempteur vit, que mon Rédempteur vit ! » La déclamation du soliste est ici monnayée sur une métrique en valeurs longues, qui renforce singulièrement le pouvoir du verbe.

Le motet, *Herr wenn ich nur dich habe* — deuxième section des *Musikalische Exequien* — reprend le verset du Psaume 3 qu'utilisait déjà la septième sentence du *Gloria*. C'est ce verset que le Prince avait choisi comme thème de réflexion du sermon devant être prononcé à l'occasion de ses funérailles. Schütz revient ici au double chœur à *huit* et témoigne de son attachement à l'écriture de Giovanni Gabrieli. Mais cet attachement, il ne le manifeste plus de la même façon qu'en 1619. Nous avons dit combien le ton général du *Requiem* était celui d'un office, d'une liturgie, combien la matière musicale y était intimement associée à la symbolique des textes. Auparavant, le dialogue tendait à la joute spectaculaire ; le contraste dynamique était souvent considéré comme une fin en soi (sans porter d'ailleurs préjudice à la sincérité de l'expression). Dans le cas présent, Schütz est placé devant la réalité de la mort. Il n'y a plus deux groupes sonores qui s'affrontent en rivalisant de puissance, mais les deux voix d'un même concert conversant pour le repos d'une âme et la plus grande gloire de Dieu. C'est la houle des grands élans unanimes, c'est un déferlement d'espoir titanesque qui emportent ainsi la conclusion en une vague d'acclamations irrésistibles : « (Tu es mon Dieu) le réconfort permanent de mon cœur et mon héritage éternel ! »

Le Service funèbre se terminait sur la mise en terre du cercueil cependant que la Chapelle, dirigée par le compositeur, entonnait le *Cantique de Siméon ;* « Seigneur, permets maintenant à ton serviteur de partir en paix » (Luc II, 29-32). Schütz a confié le cantique proprement dit au chœur des « enfants des hommes » (à cinq voix). L'attaque du verset (*Herr nun lässest deiner Diener*) revient encore au ténor, sur un profil qui est très exactement copié sur un *incipit* liturgique. Au-dessus de ce chant se déroulent les phrases pures et sereines d'un *Chorus secundus* qui évoque l'admission de l'âme du défunt dans le concert des élus. Deux séraphins (sopranos) et la *beata anima* (baryton), « postés au loin », répondent à la prière collective du *Capellchor* sur une mélodie d'une ineffable douceur : « heureux sont les morts qui meurent dans le Seigneur ; ils se reposent de leur travaux et leurs œuvres les suivent » (Apocalypse XIV, 13, Sagesse III, 1). C'est la vision des « âmes des justes débarrassées de leur enveloppe charnelle et goûtant le bonheur éternel dans la compagnie des esprits célestes et des Saints-Anges » que Schütz nous dit avoir voulu fixer dans cet épilogue visité par la grâce, et il ajoute avec une certaine candeur qu'il espère bien partager, un jour, les joies de l'*Himmels-cantorei* !

Quelques précisions, en guise de conclusion, quant à la réalisation du *Requiem.* Pour une fois Schütz s'est montré avare de renseignements, se contentant d'indiquer aux éventuels exécutants que « la Messe funèbre devait être confiée à six chantres, soutenus à l'orgue ». Les vicissitudes de sa charge lui ont sans doute dicté cette discrétion. L'interprète se trouve donc placé devant le problème de la reconstitution instrumentale, pierre d'achoppement sur laquelle butent parfois les meilleurs. Il lui faut déchiffrer la pensée de l'auteur en s'aidant des coutumes du temps. A vrai dire, le caractère même de la partition nous permet d'affirmer qu'elle réclame la pompe et la variété de timbres d'un « concert brisé ». Outre l'ampleur formelle de la construction, la *Messe* — dans les *tutti* et le *Motet* — dont nous avons souligné l'obédience gabrielienne — confessent une énergie communautaire qui ne peut tromper. Ce n'est que rehaussées des

traits rutilants des cuivres ou des couleurs délicates des flûtes à bec et des violes que les *Musikalische Exequien* prennent leurs véritables dimensions. Il est en effet indispensable ici qu'un vêtement somptueux rende pleine justice à l'invention du créateur...

LES PETITS CONCERTS SPIRITUELS

Voilà assurément les plus déchirantes supplications — à la fois cris de ferveur et de détresse — qui aient été arrachées au cœur de l'*Archicantor.* Dans un état crucifié par les combats et mordu à nouveau par la folie des grandes peurs médiévales, dans une société devenue veuve de l'Esprit, Schütz s'évertue, avec son évangélique charité, à conserver quelque occupation aux rares fantômes qui n'ont pas déserté sa Chapelle. Ainsi fait-il paraître en deux temps ses *Kleine Geistliche Konzerte*, le premier tome (vingt-quatre concerts) à Leipzig en 1636, le second (trente et un concerts) à Dresde, trois ans plus tard. L'ensemble offre des pièces pour un, deux, trois, quatre et cinq solistes, avec accompagnements de basse continue sur des textes allemands ou latins. Autrefois, l'art de Schütz exaltait la toute-puissance de Dieu en de monumentales « machines » polychorales qui mariaient l'ogive du contrepoint aux perspectives aventureuses du *stile nuovo.* A présent, pour des pages qui trouvent leur origine et leur raison d'être dans « les angoisses et les privations de la guerre », le compositeur tient compte des circonstances et se limite essentiellement aux ressources du *Petit Concert spirituel.* L'écriture, tout en se référant épisodiquement au sévère travail de la polyphonie luthérienne, porte toujours l'empreinte de la monodie affective du sud, ce qui nous vaut des commentaires de la Parole chargés d'une émotion souvent indicible. Les sonorités éclatantes les traits décoratifs des *complessi* à la vénitienne se sont tus ou ont fait place à la réflexion du théologien contemplant tant de destructions, déplorant tant de deuils. Pourtant, malgré le fardeau des épreuves personnelles, Schütz prétend encore réconforter, parler de consolation

aux affligés, faire luire, ne serait-ce qu'un moment, la petite flamme de l'espérance sur la toile de fond des exactions et des crimes, bref, exorciser les spectres qui hantent le cauchemar éveillé de tout un peuple. Mais en ce monde où les méchants prospèrent, où le meurtre et la haine demeurent impunis, alors que l'innocent est brisé par un mauvais destin, il est dur, même au croyant, de reconnaître la main d'un Dieu qui s'est voulu amour, et le pieux *Capellmeister* lui-même, malgré les convictions qui lui sont chevillées au corps, se prend parfois, dans ces terribles moments, à douter de la miséricorde promise aux justes.

Le premier recueil — *opus octavum* — dédié par l'auteur au magistrat Heinrich von Friesen auf Rötha — est daté et signé de sa main « Dresde le 29 septembre. Anno 1636 ». Le second — *opus nonum* — est adressé, rappelons-le, au Prince Frédéric de Danemark et porte la mention autographe : « Dresde. En ce saint jour de la Pentecôte (2 juin) 1639 ». Schütz a poussé la modestie jusqu'à qualifier ces pages de « précurseurs » de ses véritables œuvres musicales (« *gleichsam als Vorboten meiner musikalischen Werk* »). Une fois de plus, cette conduite lui est dictée par son attitude religieuse, l'ambition de l'artiste s'effaçant devant l'inquiétude fondamentale du chrétien. Mais l'auditeur moderne, loin de ratifier un tel jugement, voit au contraire dans les *Petits Concerts* quelques-uns des plus extraordinaires moments de son inspiration et encore des documents irremplaçables sur la spiritualité des consciences dans l'Allemagne de la guerre de Trente Ans.

Le groupe de *Concerts* à une voix du Premier Livre s'ouvre sur *Eile mich, Gott, zu erretten* (O Dieu, hâte-toi de me délivrer !) dont le texte est emprunté au Psaume 70. Schütz y met en application avec une surprenante sûreté les principes de la déclamation lyrique italienne. Aussi bien, a-t-il pris soin de faire précéder ce chant pour soprano de l'indication « in stylo oratorio », indication qui doit guider l'interprète dans le sens d'un discours fondé sur la rhétorique, sur le mouvement oratoire (*rednerische Art*) du récitatif. Les accents « parlés » de ce discours,

sont surtout sensibles dans la première partie du morceau qui coule, en son début, sur un profil quasi rectiligne, mais qui est conditionné par le pouvoir des mots et dramatiquement ponctué par les respirations oppressées d'un débit réaliste. Comme le remarque Eggebrecht, jamais Schütz n'est allé aussi loin sur les voies de la monodie expressive, à la rencontre de ses prédécesseurs florentins et vénitiens. Par la suite, ce *parlando* pathétique évolue vers l'*arioso* et le chant prend son envol sur de lyriques appels (*hoch gelobt sei Gott ! Mein Gott verzeuch nicht !)* Sur le plan formel enfin, il convient de faire remarquer que les deux sections du *concert* sont séparées par un interlude (*symphonia*) que l'accompagnateur doit improviser au clavier, en s'inspirant de l'exemple des virginalistes.

Le rayonnant numéro 2 : *Bringt her dem Herren* (Psaume 29), pour mezzo-soprano (ou alto), est une des très rares pièces qui confessent une allégresse sans nuage, sans aucune allusion aux malheurs du siècle. Le premier verset : « Fils de Dieu, rendez à l'Eternel honneur et gloire ! Alléluia ! » est lancé comme une fanfare par la soliste, puis de somptueux mélismes s'épanouissent dans les seconde et troisième sections sur les maîtres-mots du cantique (*Herren, lobsingen*). Notons encore l'exubérance du refrain : *Alleluia !* qui réapparaît comme un *leitmotiv* après chaque couplet et fait de cette composition un triptyque. Le morceau suivant : *Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen* (je louerai l'Eternel de toute mon âme) est confié au contralto et met en musique le Psaume 111. Malgré la détermination qui anime les paroles, le chant progresse sur une thématique sinueuse, qu'assombrissent les chromatismes. Sous l'angle de la théologie, Schütz paraît avoir surtout pris en considération la signification des derniers versets et, plus précisément, la recommandation : « la crainte de Yahvé est le commencement de la Sagesse, tous ceux qui l'observent ont une raison saine ». Ainsi le pécheur peut-il mesurer le prix de ses manquements dans les désordres de la guerre...

Le concert *o süsser, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe* (*si* bémol — *sol* mineur) est indiscutablement le joyau du livre 1 et l'un des plus bouleversants monologues imaginés par la piété

du maître de Köstritz. L'œuvre est écrite pour ténor ou soprano et l'auditeur s'émerveille devant les trésors d'invention que Schütz a prodigués pour suivre pas à pas saint Augustin dans son cheminement spirituel (le texte utilisé est en fait une adaptation de Martin Moller) et structurer une page sublime, certes, quant à l'élan métaphysique du discours, mais qui n'obéissait à aucun plan formel précis. La musique scrute les intentions de la prière et en distingue chaque accent, guidée ou plutôt portée par la plus exigeante des ferveurs. La moindre inflexion du verbe fait mouche, le moindre dessin *cantabile* élève le signe du symbole jusqu'au ciel, cependant que le style récitatif, à la croisée des chemins, s'interroge sur son avenir, s'éloignant à tel moment de la rectitude d'une déclamation « sculptée » sur les syllabes, pour saluer le libre *arioso* de l'opéra et mieux répondre à l'enthousiasme ou au trouble avoué par les mots. Le *solo* s'ouvre sur l'extraordinaire montée chromatique : « O très doux, ô très aimable, ô très compatissant Seigneur Jésus-Christ. » Sur un profil d'une poignante simplicité, l'auteur laisse chanter ses sentiments les plus intimes et sa piété la plus subjective, chargeant chaque épithète d'une sollicitude qui prend littéralement l'auditeur aux entrailles. Par la suite, il faut nous arrêter devant les effusions du *parlando* : « Combien nous as-tu aimés misérables humains », qui prête une attention poétique aux impératifs de la prosodie. Ainsi la disjonction de registre sur *Wie hoch hast du uns*, ainsi les épanchements affligés sur *elende Menschen*, ainsi la tendresse mystique que respirent les suaves *geliebet* (aimés), *erlöset* (rachetés), *getröstet* (consolés)... Plus loin encore, l'exaltation du croyant connaît son paroxysme avec le cri lyrique : « Oh, que mon âme se languit de toi ! » (*O wie verlanget meinee Seelen* !) qui s'enfle et s'exaspère — éperdu d'amour et d'impatience — sur un splendide parcours mélismatique. Bref, un chef-d'œuvre parmi les chefs-d'œuvre.

Dans le groupe des pièces à deux voix, le *concert* n° 7 : *Ihr Heiligen, lobsinget dem Herren* (Chantez l'Eternel, vous ses fidèles, Psaume 30, 5-6), pour sopranos, ménage de vivants contrastes

selon l'humeur des versets. Aux « pleurs du soir » succède « l'allégresse du matin », cantillée sur de chaleureuses vocalises. Le numéro 10 : *Schaffe in mir, Gott* (Mon Dieu, crée en moi, Psaume 51, 12-14) est un duo pour soprano et ténor, qui vaut tant par les élans soulevant le chant de la voix féminine, que par la marche canonique sur la phrase : *und gib mir einen neuen gewissen Geist* (« et donne-moi un esprit nouveau et ferme »). Le numéro 11 : *Der Herr Schauet vom Himmel auf der Menscher Kinder* (L'Eternel, du haut des Cieux regarde les enfants des hommes), oppose de façon spectaculaire soprano et basse sur les versets 2 et 3 du Psaume 14. Le mouvement en croches nerveuses qui se saisit du chant pour traduire la colère de Yahvé contre la « multitude égarée et pervertie » fait pièce au calme de la déclamation initiale. Pour le *Concert* n° 14, *O hilf, Gottes Sohn / Christ Deus adjuva* (O aide-nous, Christ Fils de Dieu !) qui présente une double rédaction, allemande et latine, Schütz a adapté et « varié » la mélodie d'un choral avec une rare maîtrise. Les chromatismes confèrent un relief particulier au vers *Propter Passionem*. Le muscien dépeint les souffrances et la mort infamante que le Christ a acceptées pour la rédemption des hommes, en recourant à la symbolique que Bach emploiera bien souvent à Saint-Thomas de Leipzig pour évoquer des situations identiques.

Les *concerts* à trois voix ne sont pas moins passionnants à commenter. Le numéro 16 : *O Herr hilf* (O Seigneur aide-nous), pour deux sopranos et ténor, est une invocation pressante de coupe ternaire. L'esprit en est « médiéval » avec, pour l'appel « O Seigneur, accorde-nous ton soutien dans notre effort », des entrelacements et des répliques, d'une voix à l'autre, rappelant, d'assez loin, la technique du *hoquet* de l'*Ars Nova*. Le numéro 19 : *Himmel und Erde vergehen* (le Ciel et la Terre passeront) sur le célèbre texte tiré de saint Luc (21-33) est un *trio* pour basses. Les voix masculines progressent sur un tempo solennel entrecoupé de silences éloquents. La gravité de ce chant hiératique attaqué en canon, illustre bien le caractère *périssable* de la création, tandis que la valeur *permanente* de l'en-

seignement de Jésus est accusée par une démarche moins « processionnelle », qui se distend sur les généreux mélismes du *vergehen nicht* conclusif (« mes paroles *ne passeront point* »). Une fois de plus, l'expressivité du compositeur aidant, la mise en œuvre musicale dépasse les limites du cadre qui lui était imparti et résonne aux oreilles du fidèle comme un avertissement, comme une mise en garde...

Des quatre pages à quatre voix figurant au livre de 1636, la plus émouvante est, à coup sûr, l'hymne de Noël *Ein Kind ist uns geboren* (Un enfant nous est né), écrit pour soprano, alto, ténor et basse. La bonne Nouvelle est d'abord annoncée par le quatuor sur un balancement candide et ternaire de berceuse. En revanche, la phrase : « et il se nomme Merveilleux, Conseiller, Force, Héros, Père éternel, Prince de la paix » est enlevée sur d'insistants accents parlés. Avec quelle énergie les solistes ne travaillent-ils pas le qualificatif *wunderbar* (merveilleux) pour le scander obstinément en une guirlande de *vivats* triomphaux ! Dans ces procédés théâtraux, dans cette volonté de matérialiser l'enthousiasme, nous retrouvons le dramaturge du *Magnificat latin*, heureux de s'essayer au genre représentatif, sans trahir pour autant les exigences du service divin. Dieu s'est fait homme et le mystérieux rayonnement du miracle dissipe pour un instant les ombres grimaçantes et les rougeoiements d'incendie de la catastrophe...

C'est sur la paraphrase à cinq voix (deux sopranos, alto, ténor et basse) du cantique de Johann Leon : *Ich habe mein Sach Gott heimgestellt* (J'ai confié mon destin à Dieu) que s'achève la première partie des *Petits Concerts*. Cette musique funèbre fut composée par Schütz à l'occasion du décès de sa belle-sœur, Anna-Maria Wildeck, survenu en août 1625, mais l'artiste en remania la première version pour l'insérer dans le Livre de 1636[1]. Chaque strophe est bâtie et « variée » sur un *basso ostinato*. Le thème du choral (XVIe siècle —

1. Il existe également de ce morceau une rédaction latine *Meas dicavi res Deo*.

Francfort-sur-le-Main) est exposé, au début, par le soprano et le ténor qui se répondent sur des profils très simples, dans le style imitatif habituel. Par la suite, ce motif apparaît sous des « éclairages » sans cesse renouvelés, aussi bien du point de vue de la mélodie, que de celui de la métrique et de la distribution vocale. Schütz, par ailleurs, a souhaité que certaines strophes « collectives » soient confiées à la Chapelle à cinq voix plutôt qu'à l'ensemble de solistes[1]. Toute la partition baigne dans une atmosphère recueillie et ouatée, assez éloignée des climats des pages précédentes. Dans ces effets crépusculaires de clair-obscur mystique, nous discernons les signes d'une orientation spirituelle nouvelle, dont les manifestations ne se feront pleinement sentir que bien des années plus tard. Schütz se refuse aux italianismes d'un chant individualiste, pour revenir à la simplicité d'une écriture plus austère, et retrouver quelque chose de la mentalité des *Cantors* de l'Allemagne du Nord. La strophe 10 : *Ich hab hie wenig guter Tag* (« J'ai peu de jours heureux ici-bas ») est, à cet égard, révélatrice : sur une courbe d'une douceur irréelle, ténor et sopranos échangent des propos discrètement embués de mélancolie, mais habillés, sur la fin, de calmes vocalises. Un décor est planté et nous croyons avoir sous les yeux une estampe représentant l'une de ces églises des landes de Basse-Saxe, sur lesquelles s'appesantit un rude hiver, mais d'où monte chaque dimanche, la rumeur fervente de la communauté luthérienne rassemblée pour le *Gottesdienst*. Toute une dynastie de *Capellmeister* saura maintenir vivace cette magnifique tradition de la variation chorale, jusqu'à Buxtehude et Bach, qui lui rendra hommage dans sa Cantate n° 4 : *Christ lag in Todesbanden...*

Le premier *solo* du second volume, *Ich will den Herren loben allezeit* (Psaume 34, 2-5-7) est écrit pour voix de soprano. Le verset liminaire : « Je veux bénir le Seigneur en tout temps ; constamment sa louange sera dans ma bouche », est affirmé avec force sur des traits nerveux. Mais cette énergie se dément par la suite, sauf

1. Strophes 8, 14, 18.

pour l'acclamation : *Alleluia* ! qui revient, scandée en refrain, après chaque verset. Le cantique du Psalmiste est alors phrasé *quasi recitativo* sur des démarches moins allantes, sur une métrique qui n'est plus contrainte par les impératifs d'un *tempo* à tenir. Cependant pour rendre le symbole intelligible à tous, en le transposant en images sonores, le soliste abandonne parfois la déclamation *parlando* pour des mélodies fleurissant en d'éclatantes vocalises (les mélismes qui soulignent la « joie des humbles »). Schütz chante ici la confiance qu'il garde dans la justice de Yahvé. Toutefois, la conclusion : « Et (il) m'a secouru dans ma détresse » trahit, me semble-t-il, une anxiété secrète. Le discours s'attarde, pesant sur chaque syllabe, et s'enfle pareil à un appel. Comme le *Nöthen* s'étire de déchirante façon sur des tenues pathétiques, lors de la reprise du verset ! Cette « détresse » qui retentit à nos oreilles en un véritable cri, ramène l'auditeur qui planait sur les cimes de la mystique à la dure réalité des faits, aux combats et à leur cortège de douleurs et de ruines. Et ce n'est pas l'entrain quelque peu mécanique d'un ultime *Alleluia* ! enjolivé d'une broderie décorative, qui suffit à apaiser ici les appréhensions du croyant...

Le *concert* n° 5, *Ich liege und schlafe* (Psaume 3, 6-9), est un monologue pour basse, le plus extraordinaire que Schütz ait jamais écrit pour ce timbre, avec les deux *Symphonies sacrées*, *Fili mi Absalon* (Livre de 1629) et *Hütet euch* (Livre de 1647). L'attaque du premier verset : « Moi qui m'étais couché et endormi » (la tradition veut que le roi David ait eu l'inspiration de cette prière lors de sa fuite devant Absalon), suggère intuitivement le *repos* et le *sommeil* du juste, puis son brusque *réveil* — éclairé d'un changement de *tempo* et d'une magistrale modulation vers le mode majeur. L'ampleur de l'échelle musicale décrite est impressionnante ainsi que, dans les deux dernières mesures, les bonds de la ligne mélodique (doubles sauts de quinte et de quarte) sur lesquels le chanteur, au sortir de sa « torpeur » initiale, « reprend conscience ». Monteverdi lui-même n'eût pas rêvé pour l'église transposition plus colorée des principes de l'opéra. Au verset suivant : « Je n'ai rien à craindre de la

multitude qui se dresse de toutes parts contre moi », Schütz s'exerce avec le même bonheur au genre *concitato* (agité) et un *parlando* mordant, articulé en une succession de croches rapides, vient battre au rythme des mots : *für viel Hunderttausende*, et nous donner l'illusion de la *foule des ennemis*. Un nouveau contraste est ménagé avec la section centrale : *Auf ! Herr und hilf mir, hilf mir mein Gott !* (« Levez-vous Seigneur et sauvez-moi, mon Dieu ! ») qui est déclamée, *forte*, en une supplication éperdue. Puis, pratiquement sans transition, le discours court à nouveau en une diction véhémente, sur la phrase : *Denn du schlägst alle meine Feinde auf den Backen/und zerschmetterst des Gottlosen Zähne*. C'est la colère de Yahvé contre les méchants que la musique s'attache à écrire dans cet épisode. Avec quelle éloquence le chant n'imite-t-il pas la lettre du texte, matérialisant le mouvement de l'action en un flot de figures concrètes ! Nous percevons la violence des coups que le divin Juge assène aux impies meurtrissant le *visage* des uns, brisant les *dents* des autres (cf. le mélisme très orné sur *Zähne*). L'invocation : *und deinen Segen über dein Volk* s'élève ensuite en une large récitation lyrique. La voix du prophète, du héraut d'Israël appelle ici solennellement « la bénédiction du Seigneur sur son peuple ». Quant au *Sela* terminal [1] il se distend majestueusement sur trois vocalises qui, malgré leur virtuosité, sont soulevés par un incomparable élan liturgique.

Parmi les duos, *Habe deine Lust an dem Herren* (Mets en Yahvé tes délices) fait converser sopranos I et II sur cinq versets du Psaume 37 (les deux premiers versets étant répétés en *da capo* par souci de symétrie). Le chant qui progresse sur les temps rigoureux de la basse y respire une animation alliée à une douce certitude pour s'étirer, en manière de conclusion, en un long chapelet d'*Alleluias*. Pourtant, en dépit de ses évidentes beautés, cette page ne peut soutenir la comparaison avec le numéro XII, *Meister, wir haben die*

1. Ce mot hébreu qui revient dans certains psaumes était un indicatif d'ordre musical à l'usage des exécutants.

ganze Nacht gearbeitet (*Ré* mineur), qui recourt à deux ténors et à un *continuo d'orgue*. Le texte, emprunté à saint Luc (5, 6), n'est autre que la réponse que Simon-Pierre adresse à Jésus au moment de la Pêche miraculeuse sur les bords du lac de Génézareth. Etant donné le caractère réaliste du verset, Schütz entend entretenir encore l'illusion du théâtre — tentation permanente du génie baroque — par une représentation imaginaire où l'ouïe suppléera à la vue. La première section « Maître, nous avons travaillé toute la nuit... » est cantillée avec tout le recueillement désirable par les deux chantres qui échangent de strictes imitations sur un profil presque horizontal, dont il faut souligner la vocation liturgique. La musique excelle à mettre en scène la situation évoquée par l'évangéliste, mais sans user de la riche panoplie du *stile nuovo*. C'est un tableau d' « histoire sacrée » que Schütz brosse en fresquiste, en mystique et, bien entendu, en poète, rendant en quelques notes la calme atmosphère nocturne que le travail attentif des apôtres ne trouble guère. Mais avec le « et nous n'avons rien pris », le dialogue s'affaiblit et reste comme suspendu sur des « retards » significatifs (*und nichts/und nichts/gefangen*), pour s'éteindre sur une dernière répétition. Puisque le compositeur doit étroitement communier au sujet qu'il narre et se faire l'avocat de toutes les formes d'expression et d'émotion il n'est pas étonnant qu'avec lui, nous ressentions, dans nos cœurs et dans nos corps, la lassitude qui s'empare des pêcheurs après tant d'heures passées en vains efforts, que nous soyons étreints par le même découragement. Mais la foi soulève les montagnes et voici que la perspective du miracle ranime l'énergie défaillante des acteurs aux mots : *aber auf dein Wort* (« mais sur ta parole »). Le chant se ressaisit alors pour s'élancer sur les mélismes victorieux de l'ultime image : *das Netz auswerfen*. Le *filet, jeté* d'une main sûre, s'est déployé sur les eaux et déjà il paraît se refermer sur une multitude de poissons...

Au sein de la production des pièces à trois voix, le numéro XX, *Die Seele Christi heilige mich*, en *sol* mineur, est le plus inspiré de tous les morceaux visités par la grâce. Jamais Schütz ne s'est fait aussi

persuasif, jamais il n'a atteint à cette simple grandeur, à cette émotion secrète qui sourd sous la suavité du *motto* mélodique. Sur un *tempo* alangui, sur une démarche syllabique pénétrée de tendresse et de recueillement et articulée en valeurs longues, le musicien détaille les belles invocations — au mouvement litanique — de l'ancienne prière de communion *Anima Christi*, les rythmant librement au gré de ses convictions et de sa sensibilité.

L'œuvre obéit — *grosso modo* — à un plan tripartite (de forme ABC). Les cinq premiers vers (« Ame de Jésus-Christ sanctifie-moi, Corps de Jésus-Christ sauve-moi, Sang de Jésus-Christ enivre-moi, Eau du côté de Jésus-Christ purifie-moi, Passion de Jésus-Christ, fortifie-moi ») sont prétexte à des cantillations monodiques de l'alto (vers I et 3), du ténor (vers 2), de la basse (vers 4 et 5). L'effusion mystique se fait intense sur le troisième vers, avec la volupté significative de la mélodie qui fléchit comme pour une caresse — au verbe *tränke mich !* (enivre-moi !). La seconde section s'ouvre sans transition sur le *tutti* : *O lieber Herr Jesu* qui s'épanche d'abord homophoniquement pour éclater *in fine* en un bouquet de pressants appels échangés par les trois solistes : *erhöre, erhöre mich* (excauce, exaucemoi). D'ailleurs, le cours de cette séquence est comme ponctué par le retour des mêmes paroles sur un nouveau profil thématique qui s'exacerbe successivement au ténor, à l'alto, et à la basse, en une chaîne d'adjurations entêtées, et qui revient en conclusion après un troisième épisode s'écartant du phraser liturgique pour la doxologie nerveusement déclamée : « Je te loue et te célèbre dans les siècles des siècles. »

Parmi les quatuors, deux pages forcent notre admiration. Le numéro XXIV *Ist Gott für uns* emprunte son texte à l'épître de saint Paul aux Romains (8, 31-34). L'exhortation initiale : « Si Dieu est pour nous » est lancée comme une interrogation par le soprano, les autres solistes s'empressant d'y répondre avec une assurance bien accordée à la suite du verset : « Qui peut être contre nous ? » (l'entêtement des répliques sur *wer mag).* A ce bel échantillon de *concertato* vocal, s'oppose le *parlando* psalmodique et homopho-

nique du *tutti : Welcher auch seines eigenen Sohnes hat verschonet nicht...* (« Lui qui n'a pas épargné son propre Fils... »), curieusement monnayé sur des alternances de valeurs longues et brèves. C'est le style « épître » du compositeur qui prévaut avec ce passage un style vigoureux, analytique, objectif, dans son processus théologique, bref forgé à l'image de saint Paul, de son infatigable tempérament, de son intransigeante logique. De telles références nous entraînent loin des climats passionnés, de l'individualisme pathétique des premiers *Concerts* de 1636. Pourtant la phrase *Wer will verdammen ?* réintroduit une animation fiévreuse. Les répliques fusent alors volontaires, les échos jaillissent, soulignés par une métrique impérieuse (♪♪♪. ♩♩). Le *Sagittarius* endosse, une fois encore, l'habit de l'homme de théâtre en faisant *comparaître,* pour les acquitter aussitôt, les élus du Seigneur que l'arbitraire de la justice des hommes ne peut condamner. La guirlande d'*Alleluias* conclusifs cède enfin, sous de savoureux archaïsmes madrigalesques, à l'ivresse de sa propre allégresse. Le numéro XXV, *Wer will uns scheiden von der Liebe Gottes ?* (Qui nous séparera de l'amour de Dieu ?) poursuit la paraphrase de la même épître (8, 35, 38-39). Il présente, en sa première partie, sur le mot *Verfolgung* (persécution) d'étonnantes cadences, dont les vocalises sinueuses, à la métrique irrégulière, respirent l'âpre parfum des motets de l'*Ars nova*, puis, en contraste, des jeux d'imitations mi-passionnées, mi-extatiques, sur la suite de l'énumération : *Oder Hunger, oder Blösse, oder Gefährlichkeit...* (« ou la faim, ou la nudité, ou les périls... ») La seconde partie est encore plus attachante, avec l'emportement de la déclamation : « (car je suis convaincu) que ni mort, ni vie, ni anges, ni principautés, ni présent, ni futur, ni puissances, ni hauteur, ni profondeur, ni rien d'autre de ce qui a été créé... », durant laquelle le ténor conduit le discours avec autorité, chacune de ses affirmations étant répercutée en écho par ses partenaires (notons, entre autres, une première montée de la récitation qui se résout sur un *Ja !* lyrique, puis l'infléchissement soudain — et la chute de tension — de la mélodie sur le mot *Tiefe* (profondeur), enfin l'exaltation visionnaire qui se saisit du

chant aux paroles : *noch ein andere Creatur*). Ce concert est bien une nouvelle et éloquente illustration du « paulinisme luthérien » (Moser).

Le groupe terminal des pièces à cinq voix me semble, de la même façon, dominé par deux pages exceptionnelles. Le numéro XXVIII, *Sei gegrüsset Maria* (sopranos I et II, alto, ténor et basse), est une transposition très suggestive de la scène de l'Annonciation (saint Luc, 1, 28-38). Le dialogue entre l'Ange (alto) et la Vierge (soprano) manifeste, sous sa suavité mélodique, d'évidentes dispositions « représentatives ». A cet égard, la spontanéité des réponses de Marie à la salutation de l'Envoyé — de la stupéfaction à la surprise anxieuse (« Comment cela se fera-t-il, puisque je ne connais point d'homme ? ») — est génératrice d'une profonde émotion. Comme Schütz, par ailleurs, a pris soin d'encadrer les répliques de ce dialogue d'une double *symphonia* instrumentale à 5, et de conclure sur le chœur *Sie, ich bin des Herrn Madg, Alleluia !* également à cinq parties, il n'est pas interdit d'assimiler la partition à un oratorio en réduction. En revanche, avec le numéro XXXI, *Aufer immensam, Deus, aufer iram* (soprano, alto, ténors I et II, basse), notre musicien revient, en prenant congé de son public, aux tragédies du temps et à la pénitence, dans l'espoir de désarmer la colère divine avec une ultime imploration. Ce *concert* qui utilise un hymne de Georg Klee (1541) offre une coupe strophique, comme son homologue du Livre I, *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*. C'est le cortège des misères de la guerre, gravé par Jacques Callot, qui se devine à l'arrière-plan de cet appel à la miséricorde suprême, malgré la volonté d'exorcisme du maître saxon. Celui-ci stigmatise le mal et la souffrance par le moyen de singularités harmoniques qui rappellent la manière des *Cantiones sacrae* mais satisfait aussi à son goût de la symbolique des nombres, aux mots *trinus* et *unus*. Une telle péroraison porte très haut vers le ciel la contrition du *Sagittarius* et retentit comme la plus instante des prières pour la paix. Une paix que l'Allemagne et l'Europe attendront hélas pendant près de dix ans...

LES SEPT PAROLES DU CHRIST EN CROIX

« Les Sept Paroles que notre bien-aimé Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ prononça sur l'arbre de la coix » occupent une position centrale dans la production de Schütz puisqu'elles furent écrites vers 1645 (selon E.-H. Müller) et permettent de mesurer le chemin parcouru par le musicien dans le domaine de l'oratorio depuis la *Résurrection* de 1623. En vingt-deux ans les principes et la terminologie de la *représentation sacrée* n'ont pas cessé d'évoluer et les maîtres de chapelle romains guidés par Luigi Rossi et Carissimi imaginent à présent des *Histoires bibliques* particulièrement suggestives qui habillent les épisodes célèbres de l'Ancien Testament d'un lyrique passionné, voire sensuel (quand les circonstances s'y prêtent), bref qui tendent toutes à la *dramatisation* et à l'*humanisation* du sentiment religieux. Bien entendu, une telle évolution n'a pas échappé à la curiosité de Schütz et, dans cette perspective, les *Sept Paroles* témoignent également de préoccupations novatrices, résonnent d'échos pathétiques et s'efforcent d'inscrire dans une mise en scène tragique la Chronique du Golgotha. Seulement, la probité intellectuelle de l'auteur met bon ordre à tout errement affectif. Une fois encore, le *Capellmeister* analyse les audaces du présent à la lumière du passé. L'expressivité de la déclamation monodique épouse l'itinéraire d'une spiritualité altière, celle d'un artiste qui, plus que tout autre, mérite d'être appelé le « grand médiateur entre deux époques radicalement divergentes »...

Analyse :

Les textes — tirés des évangiles — semblent avoir été cités de mémoire par le compositeur, ce qui expliquerait certaines petites inexactitudes (ainsi le passage où Schütz se méprend sur la signification du mot hysope). Le manuscrit offre en exergue un quatrain admirablement accordé à l'esprit de l'oratorio.

Lebstu der Welt, so bistu todt,
Und kränckst Christum mit schmerzen
Stirbst'aber in seinen Wunden rot
So lebt er in deinem Hertzen.

(Si tu vis pour le monde, alors tu es mort
Et tu rends le Christ malade de douleur.
Mais si tu veux bien mourir avec lui et partager ses rouges plaies
Alors il vivra dans ton cœur.)

Les onzes sections qui le composent se succèdent dans l'ordre suivant :

1° *Introïtus :* Chœur à cinq voix (soprano, alto, ténors I et II, basse) *Da Jesus an dem Kreuze stund...* (Alors que Jésus était attaché à la Croix) en *mi* mineur [1].

Schütz se réfère ici à la stricte polyphonie de ses maîtres, rehaussée, il est vrai, des accords du *continuo.* Les voix progressent et compatissent aux « amères souffrances » (*bitterm Schmerzen*) de Jésus sur des profils austères qui ne consentent qu'à de très rares dessins mélodiques (notons les inflexions du chant sur *Kreuze* et *Herzen* qui éclairent de sobres effets les signes du symbole).

2° Symphonia à cinq voix : Cet interlude instrumental, à l'écriture verticale, aux démarches assorties d'ambiguïtés harmoniques d'un heureux effet, à l'expression noblement affligée, et qui revient en *da capo* à la fin de la récitation des versets sacrés, reprend à son compte les formules de la *canzone* chère aux musiciens de Saint-Marc à Venise. Arnold Schering y voyait « le rideau qui sépare la Tragédie du Golgotha du monde extérieur ». Schütz retrouve ici tout naturellement le vocabulaire d'un style qui lui fut quotidiennement familier durant de longues années. L'instrumentation n'en est pas précisée, mais si nous nous reportons aux habitudes du temps, il est

1. C'est là la tonalité dominante de l'ouvrage.

évident qu'une telle page doit être « sonnée » par un quintette de cuivres (cornets, trompettes, trombones).

3° à 9° : Les Sept Paroles du Christ proprement dites :

a) *Vater, Vater vergieb* (Père, pardonne-leur).
b) *Weib, Weib, siehe... Johannes, Johannes siehe* (Femme, femme vois... Jean, Jean vois...).
c) *Wahrlich, ich sage dir* (En vérité, je te le dis).
d) *Eli, Eli... Mein Gott, mein Gott* (Eli, Eli... Mon Dieu, Mon Dieu).
e) *Mich dürstet* (J'ai soif).
f) *Es ist vollbracht* (Tout est accompli).
g) *Vater, Vater, ich befehle* (Père, Père, je remets).

D'emblée une remarque s'impose à propos de la narration de l'évangéliste. Cet emploi est alternativement « distribué » à l'alto, au ténor I et au soprano, afin qu'en chaque circonstance le timbre de la voix choisie réponde le mieux aux intentions du texte. Aux moments les plus pathétiques, le compositeur n'a pas hésité à recourir au chœur à quatre voix, les lignes d'un contrepoint extrêmement dépouillé entourant alors chaque mot de la récitation de l'*historicus* d'une espèce de halo mystique qui se marie merveilleusement à la grandeur de la scène évoquée. Certains ont vu dans cette fonction du quatuor vocal le symbole de l'humanité repentante s'affligeant devant les épreuves du Sauveur. De ces différents modes de déclamation je retiendrai plus particulièrement l'épisode : *Es stund aber bei dem Kreuze Jesu* (Près de la croix de Jésus se tenaient... ») imparti au premier ténor et qui se charge, sur une courbe dolente, de toute l'affectueuse sollicitude de Marie-Madeleine envers le corps meurtri du Crucifié. Il n'existe peut-être pas, dans toute l'histoire musicale du XVII[e] siècle, de monologue rayonnant d'un aussi pur éclat liturgique.

A cette monodie inspirée fait écho la ferveur contenue de l'ultime récit *und als er gesagt hat* (« et ayant dit ces mots ») confiés au chœur

à quatre voix. La transposition musicale des derniers instants du Christ fournit à Schütz l'occasion de développer une antithèse mystique. Le chant s'infléchit d'abord sur les mots : *neiget das Haupt* (« Il inclina la tête »), puis s'élève curieusement pour le : *gab seinen Geist auf* (« et rendit l'esprit »). Moser a émis une séduisante interprétation du symbole qu'il faut lire dans cet épilogue. La *tête* du mourant *s'affaisse* vers la terre avec le dernier soupir, mais l'*âme* du Fils de Dieu *s'élance* vers le Ciel, soutenue par les Anges.

Les paroles de Jésus (ténor II) s'évadent, pour leur part, du simple *récitatif* accompagné pour une cantillation noblement dramatique (*Lamento-stil*) qui entrevoit la vocalité de l'*arioso*. Pour les soutenir, le chant des violes se joint à l'orgue ; par ce moyen, le compositeur a voulu mettre en lumière la transcendance divine du Sauveur, opposée à l'humaine nature. Les préférences du musicien vont ici sans équivoque au style expressif des mélodramatistes italiens. Son attitude, sur ce point, a bien évolué depuis l'*Oratorio de Pâques,* aux *bicinia* volontairement archaïsants. Les premiers appels (*Vater, Vater, vergieb...* et *Weib, Weib, siehe...*) s'élèvent ainsi avec difficulté. C'est bien la voix d'un agonisant qui se fait entendre, en une déploration bouleversante que l'effort et la lassitude entrecoupent de respirations douloureuses. Le dialogue avec les deux larrons baigne ensuite dans une merveilleuse lumière crépusculaire — préfiguration de la gloire céleste promise au malfaiteur repentant. La prière de celui-ci (rôle tenu par une basse alors qu'une haute-contre est souhaitable pour l'autre emploi), dessinée sur une vibrante scansion, amène, par contraste, la réponse du Sauveur qui s'attarde sur une affirmation d'une surnaturelle sérénité (*in Paradeis sein / in Paradeis sein*). Mais c'est avec le cri de détresse : *Eli, Eli lama sabacthani ?* et sa traduction allemande : *Mein Gott, mein mein Gott, warum hast du mich verlassen* (« Mon Dieu mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné ? ») que le discours du soliste se charge d'une émotion vraiment insupportable. Comme le découragement, l'accablement — et peut-être aussi le reproche — sont perceptibles dans cette interrogation qui s'étire et « gémit » sur des chaî-

nes de répétitions funèbres (plus ou moins « variées » rythmiquement) ! C'est l'infinie tristesse du Fils de l'homme qui se donne libre cours, à l'heure où le Père lui-même paraît être indifférent à sa Passion. En revanche le *mich dürstet* trahit, sur un motif sinueux et chromatique, les tourments physiques du corps qui ressent ici la contrainte de la soif. Puis le *es ist vollbracht* nous entraîne à nouveau sur les cimes de la plus haute mystique. La déclamation d'abord articulée assez vivement en croches et noires, se « désincarne », se fixe en quelque sorte sur une augmentation métrique qui appréhende littéralement l'Eternité. Enfin, introduit par l'éloquent *rief Jesus laut* (« Jésus cria d'une voix forte »), vient le dernier monologue : « Je remets mon âme... » qui accuse, plus encore que les précédents, l'épuisement du Supplicié. Notons ici les ruptures symptomatiques de la déclamation *Ich befehle / meinen Geist / in deine Hände / in deine Hande*, la gravité de l'accompagnement des violes suggérant, à chaque pause, la difficile respiration de l'agonisant. Pourtant, c'est bien dans la paix que s'éteint la voix du Rédempteur, au terme d'un ineffable *piano*.

10° Symphonia à cinq voix : comme au 3°

11° Conclusio : Chœur à cinq voix : *Wer, wer, Gottes Marter in Ehren hat* (« Celui qui contemple et honore la Passion du Christ »).

Nous retrouvons l'écriture du portique liminaire. Mais le sacrifice est maintenant accompli et la musique pressent la gloire de Pâques. Aussi s'affirme-t-elle sur une prosodie beaucoup plus énergique, sur des accents beaucoup plus vigoureux. Les premiers mots (*Wer, wer... Ehren hat*) font l'objet d'un massif *tutti* qui, phrasé syllabiquement, réapparaît dès la mesure 9. Le double *Wer* est ainsi martelé avec une belle ardeur sur des valeurs longues. Vers la fin, il faut saluer, dans le même ordre d'idées, l'insistance de la promesse faite au fidèle : *und dort in ewigen Leben* (« et plus tard dans la vie éternelle ») qui se tait sur un point d'orgue de *mi majeur*[1]. Pour ne

1. Soulignons la fréquence des « tierces picardes » chez Schütz.



Portrait du musicien à l'âge de 86 ans



Schütz entouré des chanteurs et instrumentistes de la Chapelle électorale
(gravure postérieure à la mort du musicien)

durer qu'une vingtaine de minutes, les *Sept Paroles* vivent intensément la Crucifixion et méritent de prendre place parmi les plus belles « actions sacrées » du XVIIe siècle.

LE DEUXIÈME LIVRE DE SYMPHONIES SACRÉES

En avril 1644, Schütz, en faisant ses adieux au Danemark, laissait en cadeau au prince héritier Christian le manuscrit des *Symphonies sacrées II.* Mais revenu en Saxe, notre compositeur dut, au lieu de songer à l'impression de cette nouvelle collection, parer au plus pressé et assurer la survie du *corpus musicum.* Aussi n'est-il pas surprenant qu'une période de trois ans se soit écoulée avant que l'édition en question puisse voir le jour.

Les pièces de ce second volume entretiennent de nombreux rapports, comme le titre le laisse supposer, avec le premier recueil et restent déterminées par les libres choix de la déclamation monodique. Sur trois points pourtant, les morceaux en question, au nombre de vingt-sept, se différencient de leurs aînés, et nous laissent pressentir un changement dans l'attitude et la poétique du compositeur. Le latin est abandonné pour l'allemand ; une orientation nouvelle est donnée à la récitation qui s'éloigne souvent du parler « à l'italienne » pour l'*arioso* lyrique et le mode oratorio, le chant épousant le mouvement d'un discours plus ample et d'une méditation plus soutenue ; enfin voix et accompagnement instrumental s'interpénètrent en permanence. Le numéro I du livre, *Mein Herz ist bereit* (mon cœur est affermi) qui, tiré du Psaume 57, requiert la voix d'un soprano ou d'un ténor, est dans sa structure et son mode d'expression, un authentique *Petit Concert*, très voisin des pages de 1636 et 1639. Le premier verset est attaqué sur une cantillation énergique mais austère, puis, par contraste, le soliste habille l'exclamation : *Wach'auf meine Ehre*, de mélismes mâles, de traits impétueux, ornements qui sont aussitôt renvoyés et travaillés en « écho » — sur un mouvement de danse — par la *symphonia* des violons. L'épisode central est

prétexte à une belle opposition dynamique : après s'être assoupi un instant le chant se réveille sur les vigoureux accents de la louange : *Herr ich will dir danken...* L'action de grâce débouche ensuite sur l'émouvant verset : *Ich will dir lobsingen,* qui court sur des rythmes mobiles, en une guirlande de répétitions obstinées, toujours entourées des imitations attentives des violons. Pourtant, la conclusion voit le retour d'une déclamation apaisée — notée *tarde* — qui s'affirme pour reconnaître la vérité de Dieu et qui s'identifie alors sur un large dessin mélodique, à la lente marche des nuages dans le ciel (*die Wolken gehen*).

On ne peut rêver plus beau monument élevé à la gloire de la vocalité concertante que le numéro III : *Herr unser Herrscher*, nouvelle illustration musicale, en *Fa majeur,* du Psaume 8. L'auditeur s'étonnera peut-être de rencontrer chez un homme de soixante ans, et alors que la paix était toujours refusée à sa « chère patrie », cette exaltation lyrique, cette abondance d'images éclatantes ou suaves, cette hardiesse dans la mise en œuvre plastique du verbe. Les initiatives des Italiens les plus avisés dans le domaine de la *Cantate* sont ici acclimatées au bénéfice de nouveaux maîtres : le luthéranisme et le génie prosodique allemand.

Le morceau présente le plan formel suivant : A-BC-D-EF-A, les sections ABC d'une part, et EFA d'autre part, encadrant l'épisode D qui porte les intentions les plus profondes de l'auteur. La section A : « O Yahvé notre Dieu, comme ton Nom est magnifique sur la terre ! » qui vit d'un entrain contagieux et qui réapparaît en *da capo* pour la conclusion, est ponctuée par les accents mordants du *continuo* et de la symphonia de violons. Le vocabulaire du musicologue est pauvre à traduire tant de généreuse ferveur, tant d'enthousiasme inspiré. L'exclamation : *Wie herrlich ist dein Nam' !,* en particulier, d'abord scandée comme un vivat, s'envole ensuite sur des *coloratures* ivres d'espace pour saluer le nom de l'Eternel conformément aux lois de la symbolique. Faisant suite à cette rayonnante entrée en matière, la section : *da man dir danket in Himmel. Aus dem Munde...* coule sur un débit beaucoup plus modéré et, à l'évocation

des « jeunes enfants à la mamelle », assume de bien tendres sentiments, discernables dans les délicates figurations dessinées par le mot *Säuglinge.* Mais le discours s'anime à nouveau pour tresser de splendides vocalises — à la vocation toute instrumentale — sur le mot *Sternen* (étoiles), parcours que les violons s'empressent de reprendre à leur compte en accompagnement. Après cet hommage rendu aux astres — tirés par Dieu du néant — l'épisode central : *Was ist der Mensch ?* s'apaise pour réfléchir sur la destinée humaine et se rapprocher d'une expression « parlée » (il faut signaler la progression du verset sur une diction interrogative qui reste comme fixée, après chaque question, sur de troublantes césures, nouveaux et excellents exemples de la souplesse de la métrique schützienne). Dans les derniers versets, voix et instruments en viennent à un véritable dialogue, car la récitation du soliste, au lieu d'avancer continûment, est monnayée par fragments de phrases. A chaque bienfait du Seigneur énuméré par le chantre, répond la ritournelle que les violons empruntent au chant, celui-ci étant toujours rehaussé d'agréments aux moments opportuns (*krönnen, Fisch in Meer).* La dernière figure : *und das Meer gehet* se distend sur un double mélisme virtuose. Aux ornements serrés et rapidement battus sur *Meer,* qui rendent la mobilité quelque peu monotone du flot, succède une ample, une étrange courbe qui détache le verbe *gehet* sur des profils « intrigués », afin de nous faire entrevoir la mystérieuse faune peuplant les profondeurs de l'océan.

Avec les *symphonies* VI et VII : *Ich werde nicht sterben* et *Ich danke dir Herr* — toujours écrites pour soprano ou ténor — Schütz sacrifie encore à la formule du diptyque qu'il affectionne particulièrement. Le texte est un « montage » habile, fait d'extraits des Psaumes 118, 111, 116, etc. et paraphrase longuement le thème de l'immortalité de l'âme et de l'amour que Dieu ne cesse de porter à ses créatures. Il n'est pas impossible que le musicien ait conçu ces deux pages peu après la grave maladie qui mit ses jours en danger durant l'hiver 1640-1641.

L'attaque du premier volet : « Je ne mourrai pas mais vivrai »,

travaillée sur un matériau récalcitrant, paraît fait taire d'emblée les appréhensions du chrétien face au problème de l'Eternité. Elle est d'ailleurs rigoureusement « imitée » par une longue ritournelle des violons, dont les « répons » mécaniques annoncent le *concerto* pré-classique. Mais cette cantillation opiniâtre tourne court dès que la prière dénonce la détresse du pécheur. La déclamation serpente à ce moment sur des thèmes sinueux pour déplorer les angoisses de la mort, puis, après une pause expressive, reprend *lento* et *piano* pour une incursion dans la tessiture grave et nous met en garde, sur un intervalle discordant, contre les « tourments de l'enfer ». Le passage : « j'allais dans les gémissements et la misère » s'attarde sur des démarches désolées (le mot *Jammer* est éclairé d'une douloureuse inflexion vers *sol mineur*, le mot *Noth* d'une chute de sixte). Les deux derniers versets sont enfin dramatiquement structurés en courtes séquences *parlando* ou *arioso*. Ainsi est maintenue chez l'auditeur l'illusion d'entretien entre le juste et Dieu :

Ich rief an der Namen der Herren / O Herr, o Herr, o Herr / Errette meine Seele, errette meine Seele / Und der Herr antwortet mir Und half mir / Aus allen meinen Nothen.

Le génie représentatif de l'*Archicantor* se manifeste dans le jeu des éclairages dynamiques, dans les reliefs de la métrique, dans la requête aiguë de l'expression. Les implorations éperdues : « O Dieu, sauve mon âme ! » débouchent sur la vitalité de la « réponse » du Seigneur, enlevée sur des accents nerveux et relevée des joyeuses imitations des violons. Néanmoins, sous la détermination des accents de la montée : « et il m'a délivré de tous les maux », il est loisible de lire le souvenir de la maladie vaincue.

Le second volet : « Je te remercie Seigneur » s'ouvre sur une récitation d'une suavité séraphique. A la répétition du verset dans le registre grave, les violons font entendre leur douce voix, et soutenu par eux, le chant nous conduit sur les chemins de la confidence mystique. Puis l'effusion cesse avec les versets suivants qui célèbrent la victoire de l'Esprit sur la mort avec une ardeur irrésistible. La

tenue lyrique : « Loue ton Seigneur ô mon âme », qui mène à l'épanchement affectif : « et n'oublie pas tous ses bienfaits », interrompt ces rythmes conquérants. Mais les paroles : *der dir alle deine Sünde vergibet* (« il t'a pardonné toutes tes iniquités ») voient le retour d'une prosodie découpée sur une métrique agitée de traits saccadés, de mélismes véhéments (*krönet ; fröhlich*) et toujours étroitement démarquée par l'accompagnement des violons. Enfin, Schütz réintroduit en conclusion les accents pressants de l'exorde : *Ich werde nicht sterben.* La symbolique trouve évidemment son compte dans ce nouveau souci de symétrie formelle...

Le numéro XI : Hütet euch (saint Luc 21, 34-36) fait appel à une basse solo. C'est à mon sens la pièce maîtresse du recueil et, à coup sûr, l'une des pages où le musicien a interrogé les Ecritures en « voyant ». Le climat spirituel qui prévaut ici est celui d'une gravité hiératique (gravité, qui a incité Moser à comparer l'ouvrage à quelque effigie de Christ *pentocrator*), associé à un sentiment de sourde menace. Schütz a magistralement modelé son inspiration sur la signification de la parabole (il s'agit du discours prononcé par Jésus sur la ruine de Jérusalem et le second avènement du Messie). Après un court et sombre prélude instrumental tissé par les violons et le *continuo*, la voix du chantre s'élève pour l'exhortation solennelle : « soyez sur vos gardes ; que vos cœurs ne s'alourdissent pas dans la débauche, l'ivrognerie et les soucis matériels, et que ce jour ne tombe pas sur vous à l'improviste comme un filet, car il atteindra les habitants de la terre entière. Aussi veillez en tout temps et priez pour que vous ayez la force d'échapper à tout ce qui va arriver et de vous tenir droits en présence du Fils de l'Homme ». Le rythme du discours ne cesse pas d'être pressant, avec des équivoques, des velléités de danse sacrée, et tout en accusant de soudains changements de régime, pour le plus grand profit de la prosodie. Les images de la symbolique sont particulièrement allusives : ainsi le « souci de la nourriture » (*Sorge der Nahrung*) est-il distingué par une extraordinaire tenue de note ; ainsi la rapidité brutale du retour du Christ (*und komme dieser Tage schnell über euch*) est-elle

rendue par un débit frénétique, par un *parlando* qui se précipite en une cascade furieuse de doubles croches. Plus loin, la mobilité chorégraphique de l'épisode : *so seid nun wacker allerzeit*, que les violons commentent dans l'habituel style imitatif, conduit au *Portato* liturgique : *und betet*, qui revient avec insistance sur une inquiétante augmentation.

Le numéro XII, également écrit pour basse solo, médite le Cantique de Siméon dans une pénombre mystique qui pourrait être à l'origine, si la place ne nous était pas mesurée, d'une confrontation avec Rembrandt. La phrase : *Herr nun lässest du deiner Diener in Friede fahren* est coulée en une étrange cantillation qui, au verbe *fahren* (partir), « erre » par deux fois, sur d'extraordinaires chaînes de vocalises. Tout le morceau respire, au reste, une atmosphère de spiritualité aventureuse, discernable aussi bien dans la progression chromatique du passage *wie du gesagt hast* — rehaussé du dialogue en échos des violons que l'on jurerait tiré de l'*Orfeo* — que dans les nouveaux et interminables mélismes auxquels le chant s'abandonne pour souligner — aux mots *allen Völkern* — le caractère universel de la Rédemption promise à *tous les peuples*. Disons encore le mélodisme prophétique de la péroraison : *Ein Licht zu erleuchten die Heiden*, articulée en valeurs longues. Schütz, en récusant dans une certaine mesure, l'appareil subjectif et dramatique des *symphonies* précédentes, nous tient là le langage des grands contemplatifs.

Dans un ordre d'idées différent, il faut relever les références que l'auteur multiplie, dans certaines pièces, à l'art du temps jusque dans ses manifestations les moins conformistes, sans que se relâche son impérieuse volonté de prière. Ainsi, dans le numéro II, *Singet dem Herrn ein neues Lied* (ténor et deux violons), l'exhortation : « chantez à Yahvé un chant nouveau et bénissez son Nom ! » s'étire sur des parcours suaves que l'accompagnement des violons « réfléchit » librement en répons « monteverdiens ». Ailleurs, dans le numéro X, *Lobet den Herrn in seinem Heiligtum* (ténor), la virtuosité exigée du soliste est confondante, cependant qu'un choix d'instruments

« alternés » s'impose — en dehors des violons — selon les nécessités du texte, pour mieux cerner les figures verbales appelant les fidèles à la louange du Seigneur par le moyen des trombones, harpes, tambours, flûtes et cymbales. Mais c'est encore dans l'emploi du mode *concitato* que le *Sagittarius* obtient les résultats les plus surprenants. De ce point de vue, les numéros IV (*Magnificat allemand,* écrit pour soprano et deux violons « alternés » avec une *symphonia* d'instrument divers) et XIX (*der Herr ist mein Licht und mein Heil*) sont parmi les pages les plus impressionnantes de la collection. Le numéro XIX, en particulier, qui fait appel à deux ténors et deux violons (remplacés épisodiquement, pour les besoins de l'expression, par des *clarini)* éclate sur des rythmes pointés en de belliqueuses fanfares (aux voix et aux instruments) aux versets : « qu'une armée vienne camper contre moi... » et « qu'une guerre éclate contre moi »... Malgré ces audaces, c'est l'ultime numéro du livre, *Freuet euch des Herren ihr Gerechten* (deux ténors basse, deux violons) qui anticipe avec le plus de clairvoyance sur la musique de l'avenir. Son « vérisme » s'appuie tant sur les procédés de l'*ostinato* (au *continuo*) que sur les effets théâtraux de l'accompagnement des cordes (effets qui restent toujours paradoxalement inscrits dans les limites du *concert sacré).* Il n'est peut être rien de comparable, quant à l'efficacité dramatique de la déclamation, au contraste ménagé entre les séquences : « rendez grâces à Yahvé sur la harpe » et « chantez à Yahvé un hymne nouveau, de tout votre art louez-le sur les cordes et les trompettes ! », celle-là s'abandonnant voluptueusement à de caressants profils *cantabile,* celle-ci lui succédant pour courir, fiévreusement martelée par les trois solistes, tandis que jaillissent par rafales inexorables, les *trémolos* dionysiaques des violons. Au terme de ce trop rapide panorama, nous pouvons affirmer que les *Symphonies sacrées II* sanctionnent une étape très importante de l'itinéraire spirituel de Schütz. Désormais, le compositeur vieillissant va se livrer à une introspection toujours plus exigeante et la « ferveur passionnée de la jeunesse », tempérée et décantée par une ascèse quotidienne, débouchera avec la *Geistliche Chormusik* et la troisième

partie du *Symphoniarium sacrarum*, sur « des actes de foi d'une portée encore plus générale ».

LA GEISTLICHE CHORMUSIK

La *Geistliche Chormusik,* publiée peu de temps avant la signature des traités de Westphalie, est dédiée au conseil municipal de Leipzig. Leipzig restait pour notre auteur, la ville du *Thomanerchor*, et la dédicace du recueil rend un bel hommage à la célèbre formation et au travail de son regretté cantor, Johann Hermann Schein, et de son continuateur, Tobias Michael.

Le long avant-propos, adressé « au lecteur favorable », nous éclaire sur ce que l'*Archicantor* considérait être la « voie droite de la composition ». Ayant remarqué que sous l'influence de la monodie et de la manière italienne, un grand nombre de jeunes auteurs s'engageaient sur des chemins dangereux pour eux-mêmes et l'avenir de l'art allemand, Schütz dénonce les illusions (et les mécomptes) qu'entraîne à court terme une telle attitude. Il est très imprudent, écrit-il, de négliger les trésors du patrimoine pour jouir, sans préparation suffisante, des délices promises par l'école transalpine. « Aucun compositeur, ajoute-t-il, ne peut se servir avec profit des nouvelles règles, s'il ne s'est auparavant longuement essayé au style sans basse continue (c'est-à-dire *a Cappella*). Dans la même perspective, il conseille à ses compatriotes débutants « de raviver leur imagination en mordant dans cette dure noix (*diese harte Nuss*) qu'est le contrepoint, afin d'y faire leurs preuves avant d'aborder le style concertant ».

Les vingt-neuf pièces de l'édition sont donc orientées rétroactivement vers les sévères édifices polyphoniques des élèves de Lassus, comme vers les motets multichoraux de Giovanni Gabrieli. Mais encore faut-il s'entendre sur la signification de ce retour aux sources. Vingt-trois ans plus tôt, les *Cantiones sacrae* renouaient — sous certaines conditions — avec la grammaire de « l'ancienne pratique »,

mais à des fins bien différentes. C'est qu'elles étaient adressées à un catholique et qu'il était facile d'y lire les traits individualistes d'une piété subjective. La *Geistliche Chormusik,* d'inspiration « populaire » (Schütz ne s'y reconnaît plus l'humble serviteur d'un prince ou d'une Altesse, mais s'adresse en égal au conseil municipal de Leipzig), convie au contraire l'assemblée luthérienne à chanter la gloire du Seigneur dans une même ferveur anonyme. La volonté d'objectivation de l'oraison est évidente, dans la franchise des démarches (surtout sensible dans les pages de la fin), dans la fermeté du ton, dans la vigueur de l'emprise communautaire exercée sur le fidèle. Seulement, ce processus d'objectivation, Schütz l'assume en se souvenant bien entendu de son acquit personnel, fruit de quelque quarante ans de recherches soutenues. Lui qui est rompu au métier du contrepoint, il peut se référer sans risque aux initiatives de sa période « représentative ». Sa mentalité reste profondément marquée par l'empreinte du génie baroque. Si la lettre de la *Musique chorale spirituelle* est apparemment celle d'une tradition révolue, l'esprit en est celui de l'art vivant. En effet, les pages qui la composent se souviennent encore des lois de la récitation lyrique et l'union du verbe et de la musique détermine leur structure organique fondamentale. Chaque thème, chaque motif mélodique réagit ici au sens des paroles qu'il supporte et acquiert une valeur propre, qui reste d'ailleurs en relation étroite avec le cheminement général du discours. Les éléments polyphonique et harmonique qui, autrefois, n'avaient le plus souvent qu'un rôle syntaxique dans le travail de la phrase musicale, sont aujourd'hui associés aux fonctions dialectiques d'une cantillation fondée sur une juste observation des modes naturels d'élocution, sur les effets d'une prosodie volontiers « parlante ». Et de la même façon que les académiciens florentins défendaient — en théorie du moins — la primauté du mot (et des ambitions dramatiques de l'intrigue) sur les notes, le *Sagittarius* soutient ici que le chant doit être le serviteur du texte, et fait de sa *Geistliche Chormusik* un instrument aux mains des théologiens et des pasteurs. Ce qui nous permet d'affirmer que le recueil de 1648 est beaucoup plus un carrefour, où les allusions à l'art

du temps « troublent » et allègent le cours d'un contrepoint savant, pour le mieux plier aux impératifs d'une prière collective, qu'un regard nostalgique jeté sur un passé regretté...

En fait, du point de vue de l'analyse musicale, il est possible de distinguer deux lignes directrices majeures dans le propos de l'auteur. D'une part, nous trouvons dans la première partie de la collection, les pages à cinq voix, qui habillent parfois la confession du sentiment religieux de tournures archaïques, colorées de madrigalismes, et participent encore des climats intimistes des *Cantiones sacrae*. D'autre part, il y a les pièces s'appuyant sur des démarches homorythmiques pour se prêter au mouvement d'une piété communautaire. Cette vocation homorythmique qui déjà se lit dans certains morceaux à cinq voix (n° XII : *Also hat Gott die Welt geliebt*), culmine avec les ultimes motets à six et sept parties que Schütz a prescrits *vocaliser et instrumentaliser* (n°s XXIV, XXVI à XXIX). A cet égard, l'appareil instrumental contribue, une fois de plus, à faire éclater les cadres formels du genre, à élever le ton de la prière, à charger celle-ci de résonances prophétiques, d'accents visionnaires. Ainsi l'auteur prend-il un recul particulièrement saisissant avec les Ecritures — qu'il ne ressent plus intuivement « de l'intérieur », mais qu'il aborde dans une perspective véritablement « patristique » — dans les numéros XXVIII (*Auf dem Gebirge...*) et XXIX (*Du, Schalksknecht*) qui se trouvent amplifiés, haussés, agrandis en quelque sorte aux dimensions d'un cri de la conscience universelle...

Les deux premières pages *Es wird das Szepter von Juda* (Le Sceptre ne s'éloignera pas de Juda) et *Er wird sein Kleid in Wein waschen* (lui qui lave son vêtement dans le vin) empruntent leurs paroles au discours de Jacob bénissant ses fils (Genèse 49, 10-12) et sont traitées en diptyque. L'une et l'autre destinées à la Liturgie de l'Avent, ressortissent encore à la grande tradition sud-allemande du motet *A Cappella*. Le chant, qui repose sur un strict travail de la thématique, progresse continûment sur des périodes harmonieuses, sur des profils réguliers où se remarquent les « percées » mélodiques dessinées

par les sopranos dans l'aigu. Pourtant, dans la *secunda pars*, de sobres chaînes d'effets métriques insistent à des fins descriptives sur les signes distinctifs que présentera le Dominateur d'Israël (« il a les *yeux* rouges de vin et les *dents* blanches de lait »).

Le numéro X, *Die mit Tränen säen* (ceux qui sèment dans les larmes) qui utilise la conclusion du Psaume 126, doit beaucoup à la terminologie madrigalesque. Les climats recueillis du début (*Die mit*...), ainsi que la longue vocalise sur laquelle s'enroule amoureusement le verbe *säen* (semer) ne sont-elles directement transposées de la rhétorique familière aux *virtuosi* du début du siècle ? La suite du premier verset introduit un bel élément de contraste avec la découpe syllabique et péremptoire du discours aux mots : « récolteront dans l'allégresse ». Plus loin la trame polyphonique s'infléchit pour compatir, sur le verbe *weinem*, « aux pleurs de ceux qui s'en vont ». A partir de telles transpositions, le *Sagittarius* retrouve les plus purs accents du *Madrigal spirituel* cultivé précisément par l'ami auquel la collection rend un hommage implicite : Hermann Schein.

Nous rencontrons plus d'un trait moderne dans le numéro XII : *Also hat Gott die Welt geliebt*... (Car Dieu a tant aimé le Monde...) toujours écrit à cinq voix. Cette page offre un compromis très attachant entre les exigences d'une prosodie s'appuyant sur une élocution réaliste et le mélodisme du *Liedstil*. Moser voit une belle image « représentative » — véritable procédé de catéchèse — dans l'insistance de l'*Also* liminaire qu'il compare au geste de saint Jean désignant l'agonie du Crucifié sur le célèbre retable de Matthias Grünewald. Dans la seconde moitié du motet, Schütz en vient à une récitation homophone pour la phrase : « Afin que tous ceux qui croient en lui ne périssent pas », répétée avec un mouvement entêtant sur des figures incisives (*alle, alle, alle*...)

Le numéro XIV, *Tröstet mein Volk* (Consolez, consolez mon peuple) tiré du Livre d'Isaïe (40, 1-5) appartient au groupe des pages à six voix. Les échanges « serrés » du dialogue « une voix crie dans le désert : frayez le chemin de Yahvé... » — où s'affrontent registres aigus et graves — trahissent l'influence des *Psaumes de David*

(Wie lieblich sind deine Wohnungen) tout en conservant quelque chose du ton et du style de certains *petits concerts spirituels* (*Wer will uns scheiden*)...

Le numéro XV, *Ich bin eine rufende Stimme* (Je suis une voix clamant dans le désert), également à six voix, est tiré du célèbre évangile de saint Jean (1, 23, 26, 27) pour le 4ᵉ dimanche de l'avent (selon la chronologie luthérienne). La plasticité de la ligne mélodique de l'attaque mérite d'être relevée, tant les aspirations de la mystique et les desseins de l'allégorie se mesurent dans les fluctuations de l'*ambitus* qui se distend sur un bond d'octave (*ré-ré*) et fait littéralement jaillir vers le ciel l'avertissement du Prophète (personnellement je verrais aussi dans ce premier verset une allusion aux troubles de la guerre de Trente Ans et à la folie des combattants restant sourds aux appels des pacifistes). Peu après, l'injonction « Aplanissez le chemin du Seigneur ! » renchérit encore sur cette vocalité, sopranos, altos, ténors et basses tissant alors les mêmes parcours volubiles, habillés de broderies figuratives, afin de nous mieux peindre la *route* qu'empruntera le Messie annoncé par le Précurseur. En revanche, les mots « mais quelqu'un se tient au milieu de nous » sont débités en une déclamation psalmodique laissant peser une mystérieuse incertitude sur l'identité du Sauveur qui ne s'est pas encore révélé au monde. Le choix du mode de cantillation ne cesse donc, chez Schütz, d'être déterminé par son désir d'établir des correspondances secrètes entre les paroles et les notes, de cerner le message qu'il reprend à son compte d'un trait toujours plus exact, d'une main toujours plus sûre...

Le numéro XX, *Das ist je gewisslich wahr* qui, rappelons-le, fut primitivement composé comme musique funèbre pour les obsèques du cantor Schein, est la géniale mise en œuvre de la citation de saint Paul (Iʳᵉ épître à Timothée, 1-15, 17 : « Vraie et bien digne de créance est cette parole... »). Le morceau, vigoureusement charpenté, se prête, avec ses exaltations et ses apaisements, ses zones de vive lumière et d'ombres, à une « distribution » concertante et dynamique (*per choros*) du discours, partagé entre *Favorit — et*

Capellchöre (l'auteur a prévu cette éventualité dans l'avant-propos de la collection). Chaque détail porte ici l'empreinte agissante d'une intense spiritualité. Comme par exemple, le « souffle de l'Esprit » est perceptible dans l'affirmation initiale, montant et s'épanouissant par degrés, jusqu'à l'épisode « le Christ est venu en ce monde », qui progresse *parlando* sur des rythmes volontaires, sur des entrées thématiques travaillées en répétitions opiniâtres, ou rebondissant en « échos » inattendus, pour la plus grande vitalité de la métrique schützienne ! Et quant aux acclamations qui soulèvent la doxologie en vagues d'éternité jusqu'à la glorieuse coulée de l'Amen, disons simplement qu'elles nous reportent, elles aussi, à l'enthousiasme communicatif du *Magnificat latin*. La densité de l'expression va de pair avec l'économie des moyens car l'objectivité didactique du « style épître » est véritablement transfigurée par la chaleur des sentiments personnels qui portent le musicien vers ce texte de l'Apôtre...

Le numéro XXI, *Ich bin ein rechter Weinstock* (Je suis la vraie vigne) est, à l'opposé des climats précédents, un délicat exemple de mysticisme johannique. La suavité du *Liedstil* sert l'intimité de l'effusion et nous restitue le message de Jésus au soir du Jeudi saint dans toute son exigeante sollicitude. Le numéro XXIII, *Selig sind die Toten* (Heureux sont les morts), qui commente la phrase fameuse de l'Apocalypse (14-13), est, pour sa part, une sorte de court *Requiem*, aux résonances « brahmsiennes ». Les intentions de la symbolique sont manifestes tant dans le contraste défini entre la vigoureuse affirmation *Ja ! Der Geist spricht* (oui, l'esprit parle !) et l'ineffable articulation syllabique aux mots *Sie ruhen* (ils reposent), que dans le doux éclat madrigalesque de la coda *folgen ihnen nacn* (leurs œuvres les suivent).

L'adjuvant instrumental apparaît avec le numéro XXIV, *Was mein Gott will, das gescheh allzeit* (il arrive toujours ce que veut mon Seigneur) qui est la dernière des pièces à six voix. L'œuvre oppose un quatuor de trombones (qui ne sont pas nommément désignés, mais que sous-entendent les usages de l'époque) à un chœur d'altos et de ténors. La *symphonia*, aux *temps* accusés, aux accents d'une

solennelle fixité, est découpée sur une métrique inexorable et chargée d'une spiritualité supérieure. C'est le cours inéluctable des décrets de la Providence qui est mis en relief de saisissante façon. Soutenues par ce *complesso*, dont la majesté funèbre renoue avec le tragique de *Fili mi, Absalon,* et qui coule sans la moindre pause jusqu'à l'ultime accord, les voix s'affrontent, se répondent et se poursuivent en de sobres imitations, sur des phrases conditionnées par l'esthétique du *choral* luthérien, mais tout en témoignant d'un véritable état d'esprit concertant. Pourtant l'atmosphère qui prévaut ici — ainsi que dans les autres pièces *instrumentaliter* — est modale et les tours « gabriéliens » de l'écriture ont conduit Moser à voir dans cette page un essai de jeunesse remontant au séjour vénitien de 1609-1613, mais revu et corrigé par l'auteur avant d'être inséré dans l'anthologie de 1648.

Le numéro XXVI, *Sehet an den Feigenbaum*, qui fait converser un chœur à deux voix (sopranos et ténors et un concert instrumental à cinq (cordes et cuivres) se situe dans la perspective des grandes visions eschatologiques néo-testamentaires. Schütz nous invite, avec l'Eglise œcuménique, à prêter attention, à travers l'allégorie du figuier, au second avènement du Messie (Luc 21, 29-31, 33) Ce parti pris d'avertissement n'empêche pas la méditation d'être accordée à une discrète vocation décorative de l'écriture, à une certaine mobilité de l'expression qui se concrétise dans l'activité des parties instrumentales aiguës (violons).

Le premier verset « Voyez le figuier et tous les autres arbres » est dialogué en une véritable montée vers l'ineffable. La récitation des ténors, articulée sur les démarches allantes, est reprise en « répons » par les sopranos. Mais au verset suivant, une soudaine mutation rythmique interrompt ce souple *moderato* pour éclairer le sens des paroles : « désormais l'été est proche ». Le discours se hâte alors en une guirlande de frais dessins mélodiques qui, joyeusement lancés vers le ciel, sont autant d'images parlantes de la venue de l'été. Et tout à la fin le mouvement du chant épouse intentionnellement le ton oratoire et processionnel du *Petit Concert spirituel*

Himmel und Erde, afin de mieux souligner la portée de la prédiction « (le ciel et la terre passeront) mais mes paroles ne passeront point » et ne rien laisser dans l'ombre de la parabole évangélique.

Le numéro XXVIII *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret*, marque, à mon avis, le point extrême atteint par Schütz dans son mode d'objectivation des passions et des sentiments. Le texte est la célèbre prophétie de Jérémie, citée dans saint Matthieu, à propos du massacre des Saints Innocents (2, 18). Le dispositif instrumental et vocal est le suivant : une *symphonia* à cinq — où domine encore le métal sombre des trombones — donne la réplique à un chœur à deux voix (altos I et II). Les voix, après une introduction instrumentale idéalement liturgique, attaquent en valeurs longues le premier verset « Dans Rama une plainte a retenti » sur un profil nu et désolé. Ce chant épouse, là encore, le cheminement immuable d'un *cantus firmus* de *choral*, entouré des sobres paraphrases et ritournelles des cuivres et des bois (bassons). Vers la conclusion, cependant, le débit de la déclamation s'accélère sur des mètres plus incisifs et s'accommode d'inflexions mélodiques plus libres. Il est impossible de n'être pas touché jusqu'aux larmes par la grande voix de l'humaniste, du pacifiste écœuré par les atrocités des bourreaux de toutes les guerres et de tous les temps. Ce que l'*Archicantor* dénonce et flétrit ici, sous le recueillement et le laconisme de l'expression — générateurs d'une extraordinaire ambiance ecclésiale — ce sont les tueries, les exterminations toujours ordonnées depuis le roi Hérode au nom de la raison d'Etat !

Le numéro XXIX, *Du Schalksknecht*, qui met en musique deux versets de la parabole du mauvais serviteur (Matthieu 18, 32, 33) est bien le digne couronnement de cette suite ininterrompue de chefs-d'œuvre. Il fait dialoguer la seule section des ténors avec un *concert* à six (cuivres et cordes graves). Une « intonation » instrumentale, dessinée sur une courbe inspirée, introduit la récitation des chantres. Cette cantillation, d'une étonnante sérénité, repose sur un travail en valeurs longues du texte. Comme dans les trois motets précédents, il faut relever le divorce existant entre la continuité

de la *symphonia* qui ne connaît aucune halte dans sa marche et les césures, les silences parfois prolongés qui affectent le discours vocal, monnayé par fragments de phrases. D'ailleurs la ligne mélodique de ce discours se distingue aisément du contrechant instrumental, ce qui contribue à éclaircir la trame de la polyphonie, jusqu'à nous donner l'impression d'une monodie accompagnée. Plus encore que dans les autres exemples *instrumentaliter*, le souvenir de la *Canzone* gabriélienne, avec ses scansions aventureuses, ses errements harmoniques et son cadre modal, ne cesse de peser sur cet étrange épilogue. Sur le plan religieux, l'impression éprouvée est celle du reproche attristé, de la remontrance. C'est le Christ justicier, c'est le vengeur des opprimés qui confond devant nous le « méchant serviteur ». Par le biais d'une symbolique toujours plus avare d'effets « visuels » parce que toujours plus transcendée (notons les répétitions litaniques sur *alle diese Schuld*, puis le parfum archaïque que respire le beau phrasé *über deinen Mitknecht*, immédiatement démarqué par le *complesso*), notre compositeur ne se lasse pas d'élargir sa conception théologique du sujet, de dominer et de sublimer ce dernier toujours plus magistralement.

Redisons, en concluant, la place prépondérante qu'occupe la *Geistliche Chormusik* au sein de la production de l'Orphée saxon. Véritable encyclopédie pratique, elle tire le dénominateur commun de traditions et d'expériences divergentes et nous donne les clefs de la sensibilité religieuse de tout un peuple. Bref, elle est bien ce « grand cantique de la foi » inscrit par l'humble diacre Schütz au cœur du XVIIe siècle, dans les dernières lueurs des brasiers allumés par le conflit.

LE TROISIÈME LIVRE DE SYMPHONIES SACRÉES (1650)

La 1re édition de la *Symphoniarium sacrarum tertia pars* (... « dans laquelle l'amateur trouvera des concerts allemands à 5, 6, 7 et 8 voix,

soit 3, 4, 5 et 6 parties vocales et 2 parties instrumentales... ») porte l'indication autographe : « Dresde. Ce jour de la Saint-Michel (29 septembre). Anno 1650. »

Vingt et une pièces sont ici réunies. Comme dans les recueils de 1629 et 1647, l'appareil instrumental et vocal auquel elles recourent est ingénieusement diversifié :

a) Un premier groupe de concerts à 5 voix (n°s 1 à 5) est écrit pour un chœur de solistes à trois parties, soutenu par une *symphonia* de deux violons, outre la *basse continue*. Par ailleurs, le musicien a prévu, pour quatre pièces, l'emploi d'un « chœur de chapelle » *ad libitum (voces et instrumenta).*

b) Un second groupe à 6 voix (n°s 6 à 10) oppose un quatuor de solistes à la *symphonia* de violons. Là encore, l'éventualité d'un complément choral et instrumental *ad libitum* a été ménagée par l'auteur.

c) Un troisième groupe à 7 voix (n°s 11 à 14) fait dialoguer un chœur de solistes à quatre et cinq parties et une *symphonia* à deux et trois parties (le basson se joignant dans ce dernier cas aux violons). L'utilisation d'un chœur de chapelle est toujours laissée au gré des interprètes.

d) Enfin, le groupe des concerts à 8 voix marie le chœur de solistes (à 5 et 6 parties) à une symphonia à deux et trois parties, la plupart des morceaux prévoyant le complément *ad libitum* du chœur de chapelle (à quatre ou huit voix).

La collection, faisant suite aux dispositions polyphoniques de la *Geistliche Chormusik*, revient donc, pour le principal, aux jeux plus colorés du style italien. Mais ces retrouvailles ne doivent pas nous faire croire à quelque revirement de l'attitude religieuse de l'*Archicantor*. La méditation émane, comme dans l'opus précédent, d'un sentiment plus collectif que personnel et l'interprétation du texte obéit à une politique d'objectivation rigoureuse, de « désengagement » affectif. Le subjectivisme de la seconde période véni-

tienne qui avait pour corollaire la plasticité débordante du matériau musical — aliéné fréquemment à des fins dramatiques — fait place, le plus souvent, à un examen suprêmement clairvoyant du sujet. Ainsi celui qui ne pouvait s'empêcher de prendre position, voire d'intervenir en acteur dans les évocations sacrées qu'il nous proposait, se tient maintenant hors du champ clos où ne s'affrontent d'ailleurs plus que des passions spiritualisées. Renonçant à de rares exceptions près (qui n'en prennent que plus de relief), à l'efficacité d'un symbolisme « visuel » transposant spontanément les images concrètes de l'art lyrique profane, Schütz ne veut apporter à son église, au prix d'un effort continuel de distanciation et d'idéalisation, que la seule contribution d'un témoin parmi d'autres. Mais malgré le désir de ce témoin de s'abstraire dans la grande foule orante, l'amateur attentif ne sera pas surpris de constater que le présent recueil trahit, en de nombreux endroits, la géniale personnalité de son auteur, et que la conviction supérieure dont il vit ne peut être que le fait d'un observateur pénétrant, d'un tempérament prompt, comme par le passé, « à sonder les reins et les cœurs »...

Plutôt que d'analyser la collection dans le détail, nous avons préféré suivre, dans un esprit de synthèse, le cheminement et le renforcement des aspirations communautaires, à travers trois exemples clefs, puisque ce n'est que progressivement que la voix du porte-parole du Temple s'affirme et impose silence — sans doute plus difficilement que dans la *Geistliche Chormusik* — aux émotions du dramaturge, aux sensations de l'esthète.

Le numéro I, *Der Herr ist mein Hirt* (Psaume 23) marie le trio vocal (soprano, alto, ténor) à la *symphonia* des violons (indépendamment du recours éventuel à une chapelle chorale et instrumentale à quatre). Précisément, ce qui frappe dans cette pièce liminaire, c'est la persistance d'une effusion intimiste, d'une certaine mentalité « piétiste ». Cette intériorité nous reporte aussi bien aux *Symphonies sacrées I et II* qu'aux *petits Concerts spirituels*.

Le premier verset « Le Seigneur est mon berger, rien ne saurait me manquer », introduit par une *symphonia* très chantante, est

cantillé par les solistes sur un profil d'un mélodisme intense. Par la suite, si l'activité concertante des voix tend à s'affirmer, tandis que les violons participent constamment à l'illustration pastorale du texte, soit sur de strictes imitations, soit en adoptant une conduite plus autonome, l'expression conserve une grande suavité. La vocation *cantabile* de l'écriture se reconnaît aussi bien à la souplesse de la récitation du ténor sur les mots *Namens willen* (3ᵉ verset), qui est à rapprocher de l'épisode central de *Venite ad me* (Livre de 1629), qu'aux vocalises languides qui ornent le 5ᵉ verset, travaillé en duo par soprano et alto, et qui accusent la fonction du verbe *schenkest* (offres). Notons enfin, qu'après les accents déterminés du dernier verset (« et j'habiterai à jamais la maison du Seigneur »), Schütz obéit une fois de plus au « formalisme » du *da capo* et réintroduit le phrasé sobre mais extasié de l'attaque.

A ce tableau touchant, qui s'attendrit sur la poésie des scènes agrestes imaginées par le Psalmiste, à cette description mi-mystique, mi-réaliste d'une terre promise où coulent le lait et le miel, il faut opposer le numéro XI, *Es ging ein Sämann aus*, qui, surtout concerné par des problèmes de catéchèse, est beaucoup plus représentatif d'une spiritualité apologétique. Il s'agit encore d'une « musique d'évangile », dont le texte est tiré de la célèbre parabole du Semeur, rapportée dans saint Luc (8, 5-8). Le concert, de structure quadripartite, réunit quatre solistes, un chœur de chapelle *ad libitum*, une *symphonia* de deux violons et basson, un *continuo* d'orgue et de *violone*, et ressortit à la forme *rondo*. En effet, le compositeur fait suivre chaque verset de la mise en garde : « que celui qui a des oreilles pour entendre, entende ! », plus ou moins longuement travaillée en une sorte de déclamation collective qui, sur un motif à peine infléchi — ce pourrait être un exemple de « leçon » liturgique —, s'amplifie à chaque nouvelle apparition pour culminer en un massif *tutti* conclusif, traversé d'appels solistes et rehaussé des dessins très monteverdiens de l'accompagnement instrumental.

Sur le plan de l'écriture, Schütz reconduit encore la syntaxe concertante. Il faut toutefois noter l'évolution qui se dessine ici par rapport

aux climats de *der Herr ist mein Hirt*. Le mouvement de la prosodie est conditionné par l'objectivité du témoignage et nulle considération marginale n'est décelable dans le fil d'un discours assis sur un *tempo* d'une remarquable stabilité. A deux reprises néanmoins, Schütz revient aux procédés d'une symbolique parlante pour mieux transcrire le sens des allégories. Une première fois, les « épines » (*Dornen*) qui étouffent le bon grain, sont matérialisées par des figures rythmiques opiniâtres et comme rebelles à l'essor naturel des paroles, cependant que les nerveuses ritournelles de la *symphonia* peuvent suggérer, entre-temps, la croissance anarchique des buissons. Puis, à la fin du dernier verset, le passage... « et a porté du fruit au centuple »... donne lieu à des échanges singulièrement animés. Les solistes ne se lassent pas de marteler litaniquement, sur la même métrique mordante, les mots : *hundert-hundertfällige Frucht*. Il est évident que l'auteur a voulu évoquer, par ces références inattendues à la *pittura delle orecchie*, la maturation rapide de la semence tombée dans la bonne terre et nous faire assister à l'engrangement d'une moisson abondante. Il reste que les élans lyriques qui soulèvent le chant sont curieusement stylisés et que l'expression, loin du ton hautement dramatique qui caractérisait tant de pièces nées des angoisses de la guerre, se garde bien de verser dans le commentaire particulier.

Le numéro XVIII, *Saul, Saul was verfolgst du mich*, s'applique, dans sa brièveté, à suivre des voies parallèles. Il fait appel à un chœur de six solistes (deux sopranos, alto, ténor et deux basses), renforcé éventuellement de deux chapelles à quatre, au *continuo* (orgue et *violone*), et se rapporte à l'épisode de la conversion de saint Paul (*Actes*). Soucieux de nous livrer, là encore, un « document » apologétique d'une lucidité exemplaire, Schütz prétend nous peindre la scène avec la même précision que dans le cas précédent. Seulement le contexte a changé : il ne s'agit plus de faire entendre à l'assemblée réunie pour le culte la leçon d'une simple parabole dominicale, mais de repenser en formules sonores la relation d'un fait exceptionnel qui a orienté de façon décisive le cours de l'histoire de l'église : la rencontre du Christ et de son fougueux

Apôtre sur la route de Damas. Aussi pour nous entretenir de la réalité du miracle, Schütz retrouve, presque malgré lui, les réactions du psychologue qui avait été si profondément marqué par le mélodrame lyrique en d'autres circonstances...

Le *Concert* est bâti sur une alternance de deux motifs clairement différenciés. L'un rythmique, qui travaille avec ténacité l'interrogation « Saul, Saul, pourquoi me persécutes-tu ? » ; l'autre mélodique, coloré de chaleureux traits *arioso* et sur lequel repose la cantillation de l'avertissement : « il est dur pour toi de regimber contre l'aiguillon ». La vigueur du thème rythmique est accusée par les répétitions en écho de la déclamation, qui gagnent à être répercutées et amplifiées aux *tutti* des chapelles *ad libitum*. C'est que, sous la sérénité du contemplatif, l'homme de théâtre n'attendait qu'une occasion pour sortir de son sommeil et camper sur le vif la chute du cavalier terrassé par la Voix. Sur la fin même, le chant obéit à une extraordinaire excitation dynamique : les appels du ténor (*Saul, Saul...*) semblent s'élever très au-dessus des « répons » des *tutti*, entraînant d'ailleurs les autres voix en une prodigieuse montée vers l'Indicible (ces élans de la *voce sola* peuvent être comparés aux acclamations du ténor dans l'*Histoire de la Résurrection*). Mais passé ces accès de fièvre, le discours se tarit pour mourir sur une ultime question des solistes (alto et basse). Le procédé vériste est bien entendu identifiable dans cet étonnant éventail de gradations *decrescendo (forte — mezzo piano — pianissimo) :* la présence quelque peu terrifiante de l'Interlocuteur divin, puis son éloignement rapide et son évanouissement inexplicable. Aussi bien l'œuvre, après avoir constaté le phénomène de l'Apparition et la manifestation de l'Au-delà, ne conclut pas, mais reste comme suspendue sur la vision surnaturelle qu'elle a suscitée.

Nouveau Credo entonné au nom de l'Allemagne luthérienne, les *Symphonies sacrées III*, si elles se souviennent des origines méditerranéennes du genre, ne nous proposent jamais une interprétation « tendancieuse » des textes, mais respirent une ferveur unanimiste et participent d'une piété volontairement appropriée aux besoins

d'une Liturgie de la Parole assumée par tous. Tant il est vrai que pour le maître vieillissant aider au salut des âmes devient la grande affaire de l'existence.

L'ORATORIO DE NOËL

L'Histoire de la Nativité est une halte, un adorable moment de détente et de bonheur musical que s'accorde l'*Archicantor* dans sa retraite de Weissenfels. La partition, qui répond à une commande officielle du nouveau *Churfürst* Johann-Georg II, nous est connue par trois sources :

1° L'édition de 1664 qui, publiée à Dresde par Wolfgang Seyffert, sans doute à l'instigation d'un disciple du maître, se limite malheureusement à la seule récitation de l'évangéliste. Pour le reste de l'Oratorio, elle se contente d'énumérer les dix « concerts » qui la composent, soit deux chœurs extrêmes encadrant huit *intermedia*, « conversés » par les acteurs du Mystère, et d'en donner le texte.

2° La version de la bibliothèque Uppsala découverte par Arnold Schering en 1908. Ce manuscrit — vraisemblablement antérieur à 1664 — apporta aux musicologues les parties vocales et instrumentales que l'on croyait perdues avec Philipp Spitta. Deux petites lacunes sont cependant à déplorer dans ce précieux document : d'une part, pour le chœur d'entrée la seule partie de basse continue est indiquée ; d'autre part pour l'*intermedium* n° 5, la seconde partie de trombone n'a pas été notée.

3° La version dite de Berlin, que Max Schneider découvrit en 1933 dans une collection du XVIIe siècle, et qui fait apparaître un certain nombre de corrections par rapport aux documents précédents.

Le titre est révélateur de l'attendrissement du *Sagittarius* à l'annonce du merveilleux événement : « Histoire de la Joyeuse et Miséricordieuse Nativité de Notre seul Médiateur et Sauveur Jésus-

Christ, fils de Dieu et de la Vierge Marie, mise en musique par Heinrich Schütz, Capellmeister en retraite de Son Altesse Electorale le prince de Saxe ». Le texte, fait d'emprunts aux évangiles de saint Luc (2, 1-21, 40) et Saint Matthieu (2, 1-23), est partagé entre les épisodes « racontés » par l'*historicus* et les intermèdes « parlés », impartis aux voix solistes. La distribution des emplois est la suivante : l'évangéliste (ténor), l'ange (soprano), les 3 bergers (altos), les Rois Mages (3 ténors), les Grands Prêtres (4 basses), le Roi Hérode (basse). Enfin, outre le chœur à 4 pour l'*introïtus* et la *conclusio,* Schütz use d'un chœur à 6 pour le « Concert des anges » (Intermède n° 2). Le *continuo* (orgue et viole de gambe) soutient aussi bien les récits de l'évangéliste que les « concerts ». De plus, un ensemble instrumental imité des *complessi* vénitiens — soit 2 violons, 2 *violette* (altos), 2 flûtes à bec, un basson (ou dulcian), 2 trombones, 2 *clarini*, et, pour l'intermède n° 2, un « chœur » facultatif de violes de gambe — accompagne ou plutôt guide les voix dans leur progression concertante, paraphrase discrètement une situation, souligne un symbole, accuse un trait de caractère ou éclaire une psychologie et exécute de courtes *sinfonie* et ritournelles de liaison. Il n'est jamais employé en *tutti*, mais les couleurs éclatantes ou nimbées de mystère dont il habille le chant, sont magistralement appropriées à l'esprit des versets, et reportent l'auditeur aux pages majeures de la période adriatique, indépendamment de la signification différente qu'il convient d'accorder à l'expressivité de l'artiste.

La partition témoigne une remarquable stabilité tonale ; tous les chœurs et *intermedia*, ainsi que l'essentiel de la narration du *testo*, sont écrits en *Fa* majeur, le ton traditionnellement utilisé depuis le Moyen-Age pour les chants de la liturgie de Noël. Mais l'œuvre, jugée dans son ensemble, n'offre rien d'archaïque, bien au contraire. D'emblée, nous sommes frappés par l'empressement qu'apporte Schütz à sacrifier aux habitudes fondamentales de ses contemporains. Le qualificatif d'oratorio ne doit plus être entendu au sens primitif du terme, mais selon la terminologie des compositeurs de la seconde moitié du XVII[e] siècle. De ce point de vue, *l'Histoire de la Nativité*

prend place dans la conjoncture du moment et participe sans équivoque à l'art du temps, dont les options restent déterminées par les initiatives de l'école transalpine. Et ici il faut mettre en cause — ce que nous avons déjà fait pour les *Sept Paroles* — le rôle et l'influence de Luigi Rossi et Giacomo Carissimi sur l'évolution de la musique allemande. Carissimi surtout, qui dicta leur conduite esthétique à toute une génération de compositeurs européens, et qui eut comme élève au Collège Germanique de la Cité Pontificale. Christoph Bernhard, le disciple préféré du *Sagittarius*. Il est fort plausible que Bernhard ait ramené en Saxe partitions et traités pratiques du musicien romain, et qu'il ait fait lire les uns et les autres à son Maître de chapelle. Toujours est-il que les humeurs nordiques du patriarche Schütz ne résistent pas aux effusions, ni au chaud soleil du lyrisme italien. Tout heureux de voir se ranimer en lui l'enthousiasme de la jeunesse, le chantre de l'âme allemande s'agenouille à quatre-vingts ans devant la crèche de l'Enfant-roi, beaucoup plus attentif à fixer le cheminement d'une adoration intérieure que soucieux de revendiquer une fonction de porte-parole afin de canaliser vers le ciel la supplication et l'espérance de l'assemblée évangélique.

Analyse :

Ce réveil affectif de l'imagination du vieux Capellmeister se manifeste avant tout dans la résurgence d'une mentalité indiénablement piétiste, mais débarrassée à présent de ces inflexions hautement subjectives qui caractérisaient les recueils de la maturité. C'est dans la cantillation de l'évangéliste que nous vérifions le nouvel état de choses [1]. Le contraste est saisissant avec ce qu'était cette cantillation dans certaines pièces antérieures de la production du musicien. Quarante ans plus tôt, dans *L'histoire de la Résurrection*, elle ne s'évadait pas pratiquement du cadre de la leçon liturgique de Pâques — le ton de *Ré* dorien. Puis dans les *Petits Concerts spiri-*

1. L'avant-propos de l'édition de 1664 insiste pour que le récitant ait une « bonne et claire voix de ténor ».

tuels la déclamation soliste se tournait vers le *stylus oratorius (Eile mich, Gott*) et s'affranchissait du formalisme « confessionnel » pour devenir le prototype de cette monodie biblique, à laquelle se référera si volontiers le culte réformé, mais ne dédaignait pas, au besoin, l'exubérance *arioso* du *recitar cantando.* Aujourd'hui désavouant l'un et l'autre de ces modes d'élocution, l'auteur articule la récitation du *storico* sur un *parlando* que l'avant-propos de l'édition de 1664 nous dit être encore inconnu dans les pays germaniques (« ce nouveau *stylo recitativo* dont jusqu'à présent le Seigneur-auteur n'avait pas donné d'exemple imprimé en Allemagne... ») Les versets sont débités assez rapidement sur des phrasés coulants, ponctués d'harmonieuses respirations rythmiques. Les intonations du discours sont calquées sur une prosodie naturelle, qui va dans le sens du témoignage raconté, de la conversation pieuse, malgré la sollicitude de l'auteur pour le sujet évoqué. Pratiquement nous sommes ici aux portes du *recitativo secco*, tel que le définiront les maîtres de l'école napolitaine, comme Alessandro Scarlatti, dans sa *Passion selon saint Jean.*

L'originalité de l'expression soulignée, jamais peut-être Schütz n'avait satisfait avec autant d'exactitude poétique au jeu des correspondances entre texte et musique. Dans le premier récit, le geste de la Vierge enveloppant l'Enfant et le couchant dans une crèche (*und wikkelt ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe...)* est rendue par une sobre arabesque mélodique (les effets *legato* du récitatif suggérant la tendresse de la mère pour son nouveau-né tandis que le mot *Krippen* « dévie » sur un *Fa* dièse d'une rare douceur). Puis la veillée silencieuse des pâtres nous invite à goûter le grand calme d'une nuit d'orient (notons l'ineffable recueillement du passage *! die hüteten des Nachts ihrer Heerde,* où l'altération répétée de la note *mi* accentue subtilement la notion de repos unanime). Mais sur un saut d'octave, le narrateur s'arrache à cette paix nocturne avant de traduire par une brève modulation vers *sol* majeur la surprise des bergers à la vue de l'Ange venu leur annoncer la naissance du Messie.

L'avant-dernier récit — celui du massacre des Saints Innocents par Hérode — est pour sa part chargé d'effets dramatiques. Les lamentations de Rachel pleurant ses fils qui ne sont plus sont ainsi déchirées de chromatismes pathétiques (*viel Klagens, Weinens und Heulens...*). Le revirement de l'attitude du musicien est manifeste quand on songe à l'objectivité supérieure du Motet de la *Geistliche Chormusik* utilisant le même texte. Enfin, il faut saluer l'extraordinaire montée de la conclusion « cependant, l'enfant grandissait et se développait, plein de sagesse... », rehaussée elle aussi d'accidents chromatiques et dont l'incertitude mélodique mérite d'être soulignée. Pour mieux cerner la réalité des mots et des faits, Schütz ne s'appuie pas sur un profil clairement dessiné, mais sitôt une tonalité entrevue, l'abandonne pour une autre. Et en effet l'enfance est-elle autre chose qu'une succession d'états transitoires, qu'un épanouissement progressif de l'être vers l'âge adulte ? La phrase se résout pourtant en *Fa,* au terme d'un bel ornement lyrique (en doubles croches) qui éclaire la fonction « surnaturelle » du verbe *war* (« et la grâce de Dieu *était* sur lui »).

Chœurs et intermèdes :

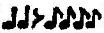
L'introduction est la simple cantillation du titre : *die Geburt unseres Herrn Jesu Christi, wie sie uns den heiligen Evangelisten beschrieben wird.* L'édition de 1664 qui, comme nous l'avons dit ne fait apparaître que la ligne de *basse continue*, précise que cet *Introïtus* est à neuf voix, divisées en deux « fort chœurs », l'un vocal à 4, l'autre instrumental à 5. A partir de ces éléments F. Schöneich a écrit un nouveau chœur d'introduction en s'inspirant d'ailleurs des climats de la *Conclusio.* Cette reconstitution est aujourd'hui utilisée par la plupart des interprètes.

Intermedium. L'ange aux bergers : « *Fürchtet euch nicht* ». Un soprano soliste, qualifié de « voix de déchant » (*discant-stimme)* et soutenu par une *sinfonia* de deux altos, proclame la bonne nouvelle :

« ne craignez pas, ne craignez pas : je vous annonce une grande, grande joie »... On a vu avec raison dans le balancement régulier de la basse continue (une blanche, une ronde) le mouvement du berceau de l'enfant. Le même balancement rythmique réapparaît d'ailleurs aux intermèdes 7 et 8 qui mettent en scène la Sainte Famille. Mais l'essentiel est avant tout dans la suave insistance du chant — *quasi-aria* — dans les répétitions caressantes en valeurs longues : *fürchtet euch nicht* (...) *grosse, grosse Freude.* Un beau dessin mélodique détache par deux fois le verbe *Siehe* (voyez), puis les mots *allem Volkem wider* sont phrasés sur des chapelets de croches mobiles, qui rendent bien la plénitude de cette joie apportée « à tout le peuple ».

Intermedium 2. Le Concert des Anges : *Ehre sei Gott.* Chœur à six voix, *sinfonia* de deux violons et complément *si placet* de violes de gambe. Les voix, divisées en deux chœurs à trois (sopranos 1 et 2, alto, ténors 1 et 2, basse), dialoguent d'abord polyphoniquement et échangent des vocalises exubérantes en imitations. La « gloire » (*Ehre*) du Seigneur s'étire ainsi candidement sur des courbes très ornées et très « modernes » (on songe à l'écriture de Bach). Mais le discours se resserre « verticalement » aux mots *Gott in die Höhe.* Il faut remarquer dans les premières mesures, l'autonomie des basses qui travaillent isolément, sur un motif thématique obstiné, les mots *Friede auf Erden.* Le procédé symbolique est évident dans cette attaque : tandis que le chant des registres supérieurs semble comme suspendu et planer entre ciel et terre, pareil au concert des anges, les registres graves ne s'évadent pas de ce monde pour évoquer la paix promise aux hommes de bonne volonté.

Intermedium 3. Les Bergers dans les champs : *Lasset uns nun gehen.* Chœur à trois voix (altos), *sinfonia* de deux flûtes à bec et basson. L'excitation joyeuse des pâtres courant vers Bethléem est rendue par d'incisives démarches en canon, par des phrasés aux vives scansions, rehaussés des broderies nerveuses des bois. Toute cette allégresse est le fait d'une mentalité plus italienne que germanique.

Intermedium 4. Les Mages venus d'Orient : *Wo ist der neugeborne König.* Chœur à trois voix (ténors), *sinfonia* de deux violons et basson. Là encore, c'est l'invention du peintre qui triomphe. Introduits par la *sinfonia* processionnelle des instruments — *sinfonia* qui anticipe sur la ligne mélodique des voix — les Rois Mages défilent avec leur suite sur un rythme de marche solennel mais obstiné, pour apporter l'or, l'encens et la myrrhe à Jésus. L'attaque en canon de l'insistante interrogation : « où est le Roi des Juifs qui vient de naître ? » est découpée sur une métrique particulièrement efficace (). Le discours repose sur une accentuation syllabique du texte. Pourtant, un souple, un lumineux ornement désigne à notre attention « l'étoile » (*Stern*) qui a guidé les Sages jusqu'à la crèche et, tout à la fin, il faut noter les beaux dessins *cantabile* sur lesquels s'infléchissent à plusieurs reprises les mots *seind kommen ihn anzubeten,* afin de décrire par une image parlante la génuflexion de trois vieillards devant le nouveau-né.

Intermedium 5. Les Grands Prêtres et les Scribes : *Zu Bethlehem im Judische Lande.* Chœur à quatre voix (basses) et *sinfonia* de deux trombones. La scène « liturgique » des Princes des Prêtres et des Anciens d'Israël interprétant à la demande d'Hérode, la prophétie relative à la naissance du Messie à Bethléem, est l'occasion d'une magnifique étude dans les tessitures graves, dans les sonorités sombres. Pour camper les Talmudistes austères déchiffrant le message des Ecritures : « et toi Bethléem, tu n'es pas la moindre des cités de Juda », l'auteur recourt à une polyphonie massive, ponctuée du contrechant sépulcral des trombones. Nous reconnaissons ici le Schütz modal et « gabriélien » des derniers motets de la *Geistliche Chormusik.*

Intermedium 6. Hérode : *Ziehet hin.* Basse solo avec *sinfonia* de deux *clarini* (ou *cornettini).* C'est dans cet épisode que triomphe la fine psychologie du scrutateur d'âmes. Certes, la *sinfonia,* constellée de fanfares éclatantes, respire une majesté vraiment royale et le

chant du soliste est empreint d'une noblesse qui nous remet en mémoire les grands emplois mythologiques des opéras de Monteverdi (Pluton, Neptune, etc...) Cependant, partie vocale et accompagnement sont curieusement indépendants l'un de l'autre, ce qui fait que le chant paraît démentir ici le propos du témoignage instrumental. Cette impression d'ambiguïté, ou plutôt de duplicité est encore renforcée par les détours aventureux, par les sinuosités de la ligne mélodique tracée par la basse. La déclamation du verset est émaillée d'altérations chromatiques, agitée de figurations convulsives qui vont à l'encontre de la signification des paroles (*Ziehet hin, findet*) et qui précisément trahissent la piété simulée du souverain. A cet égard, le profil « intrigué » du passage : « afin que moi aussi j'aille l'adorer » rend magistralement la perfidie criminelle du personnage.
Françoise Sandillon 2 avril COMP. Heinrich Schütz.

Intermedia 7 et 8. L'Ange à Joseph : *Stehe auf, stehe auf.* Soprano solo et *sinfonia* de 2 *violette.* Avec ces deux pages, ou mieux ces deux airs qui sont comme les volets d'un même dyptique et qu'unit la similitude des thèmes et des démarches, à tel point que l'*Intermedium* 8 paraît être l' « écho » du précédent, nous retrouvons le dispositif vocal et instrumental du premier Intermède. La tendresse prévaut à nouveau ici, mais dans le concert n° 7, ce sentiment se nuance d'inquiétude pour l'injonction initiale : « Lève-toi Joseph, prends avec toi l'enfant et sa mère et *fuis* en Egypte ». L'extraordinaire mélisme sur lequel s'allonge démesurément le verbe *fleuch* (fuis) est un magnifique exemple d'*arioso* à vocalises dans le nouveau style italien. Ceci mis à part, les deux appels du messager céleste sont habités par la même vitalité rythmique, la mélodie revenant la seconde fois librement « variée » par diminution métrique, tandis que les répliques des *violette* se font affirmatives, plus aucun danger ne menaçant la sécurité de l'Enfant.

Chœur conclusif (Beschluss) à 9 voix : *Dank sagen wir.* Cette action de grâces aux naïves couleurs de miniature, oppose un chœur vocal à 4 à un concert instrumental à 5 (violons 1 et 2, violes 1 et 2,

doublées l'une et l'autre par un trombone, basson). Point de polyphonie complexe, mais une mise en œuvre volontiers « verticale » et syllabique du texte. Les dernières mesures respirent une exultation contagieuse qui culmine dans les chaînes de vivats jetés litaniquement : *Singen, singen, Preis sei Gott* (« chantez, chantez, loué soit Dieu ! »). La glorification de l'avènement du Messie prend sur la fin, comme le voulait le dévot *Sagittarius,* des allures de fête populaire.

Malgré l'*Oratorio de Noël* de Bach, je persiste à voir dans l'*Histoire de la Nativité,* la plus belle, la plus hautement inspirée, la plus sincèrement ressentie des illustrations musicales de la Naissance de Jésus. *L'Archicantor,* débarrassé de toute préoccupation théologique, nous parle le seul langage du cœur et nous donne accès à l'émouvante intimité de la nuit sainte. Etonnante jeunesse, prodigieuse leçon d'un esprit de quatre-vingts ans !

LES PASSIONS

Avant d'aborder l'étude des *Passions selon saint Luc, saint Jean* et *saint Matthieu,* il nous faut souligner combien l'admirable carrière du *Sagittarius* trouve dans un pareil ensemble le plus logique des accomplissements. Car l'auditeur ne doit pas être abusé ici par ce que pourraient laisser supposer les anachronismes formels de l'écriture. Depuis longtemps certes le compositeur est devenu sourd aux vaines rumeurs du monde pour être mieux attentif à la dictée de l'esprit, et pourtant, jusque dans cette suprême ascèse, il subsiste quelque chose de l'incorrigible « modernité » de celui qui imagina les *Psalmen Davids* et les 2 premiers recueils de *Symphoniae sacrae...*

A l'époque où sont écrites les trois partitions, c'est-à-dire dans le début de la seconde moitié du XVIIe siècle (rappelons que la *Saint-Luc* est vraisemblablement antérieure d'une douzaine d'années à ses sœurs), le genre, en Allemagne, est déjà riche d'un passé magnifique. En fait, deux types de *Passions* musicales, deux structures divergentes, retiennent, depuis plus d'un siècle, sans s'affronter véritable-

ment, la curiosité des musiciens. En premier lieu, nous rencontrons la *Choral-Passion,* en qui revit plus ou moins fidèlement l'esprit des liturgies primitives, et qui fait alterner récitations solistes et séquences polyphoniques. D'une façon générale, ls épisodes mettant en scène la *turba* juive sont prétexte à une mise en œuvre contrapuntique de la matière musicale, tandis que la narration de l'évangéliste court monodiquement sur le ton « grégorien » traditionnel (*Lektionston*). Cette *Passion responsoriale,* comme on la désigne encore, plonge ses racines dans les siècles et nous reporte aux cérémonies de l'Eglise médiévale, où lors des leçons de la Semaine sainte, la relation des souffrances du Christ était « conversée » par trois clercs : un diacre qui rapportait la partie de l'évangéliste dans le registre *medium,* l'officiant qui récitait les paroles de Jésus dans le grave, tandis qu'un sous-diacre cantillait dans l'aigu les répliques des autres personnages.

A l'opposé des climats « dialogués » de la *Choral-Passion* se développe, dès la fin du XVe siècle, ce qu'il convient d'appeler la *Passion-Motet* ou *Passion durchkomponiert* — comme disent les Allemands — c'est-à-dire que le texte sacré est alors chanté en son intégralité par un chœur *A Cappella.* L'architecture en est monolithique et le discours progresse sans se ménager le moindre répit. L'apparition de la *Passion-Motet* coïncide avec l'âge d'or de la polyphonie franco-flamande et c'est le Néerlandais Longaval, maître de Chapelle à la cour de Louis XII, puis de François Ier, qui semble avoir recouru, pour la première fois, à ce style (*Passion selon saint Matthieu*). En passant au culte évangélique, la *Passion-Motet* se germanisa, c'est-à-dire que le latin fut abandonné pour l'allemand. Johann Steuerlin, Johann Machold et surtout le sud-tyrolien Leonard Lechner (venu du catholicisme au protestantisme), dont la sublime *Johannes-Passion* fut imprimée à Nuremberg en 1594, illustrèrent la forme de chefs-d'œuvre comparables à ceux suscités par le genre responsorial. Pourtant après Demantius, qui écrit une *Passion selon saint Jean* en 1631, le mode *durchkomponiert* ne parvient pas à s'adapter aux conditions nées du style représentatif et décline pour disparaître rapidement.

C'est que la *Passion-Motet* spiritualisée, « immatérialisée » à l'extrême, ne s'attache pas au réalisme des situations ; c'est qu'elle prend un grand recul avec le sujet et s'arrache à la puissance évocatrice des textes pour transfigurer continuellement les faits sur des profils de médaille. Ainsi s'oppose-t-elle aux situations « théâtrales » de la *Choral-Passion* qui ne cesse de jouer sur les sentiments humains et d'être concernée par le caractère historique du drame du Golgotha.

Les *Passions* de Schütz occupent une place essentielle — malgré leurs archaïsmes intentionnels — dans l'évolution du genre responsorial vers les dramaturgies de Bach. Bien sûr, le musicien s'y détourne, du point de vue des techniques, de l'esthétique italianisante qui conditionne encore dans les mêmes années l'*Histoire de la Nativité.* Il refuse les services de la *basse continue* et de tout instrument et s'appuie fermement sur les tons ecclésiastiques : *Fa* lydien (*saint Luc*), *Mi* phrygien (*saint Jean*), *Sol* « dorien » (saint *Matthieu*). L'austère dévotion qui guide ici l'inspiration de l'auteur lui interdit tout ornement dans le traitement des voix. Et pourtant le commentaire individualiste transparaît sous l'obédience liturgique de l'écriture. Faisons d'abord justice du renoncement instrumental. En agissant de la sorte, l'*Archicantor* salue une pieuse coutume qui voulait que l'orchestre se taise durant les cérémonies religieuses de la Semaine Sainte (*die stille Woche,* la semaine silencieuse comme disent parfois les luthériens). Deuxième point ; la sobriété du chant. Effectivement, le dépouillement exemplaire des différentes modes de cantillation a été souvent souligné. Mais précisément, c'est à travers ce parti pris de nudité, que se mesure paradoxalement la liberté du vieux créateur. La ligne mélodique de la relation de l'évangéliste — plain-chant « retrouvé » — reste pour sa part d'une simplicité absolue. La prosodie de cette déclamation — qui n'est plus coulée dans le moule d'un *Lektionston* rigide — est essentiellement syllabique et l'accentuation *naturelle* de la phrase musicale reste chargée de réminiscences « représentatives ». Les sobres figures mélismatiques qui illustrent les moments les plus intéressants du

discours, prennent de ce fait un relief saisissant. Les propos des *Soliloquenten* sont tous rapportés monodiquement, contrairement à la tradition du XVIe siècle. Les chœurs enfin, découpés sur des métriques efficaces, témoignent d'une grande vigueur dynamique, d'une vitalité concertante qui se manifeste dans les décalages intentionnels des « entrées » et qui nous fait pressentir les déchaînements collectifs des chœurs de foule chez Bach. Ainsi Schütz tient-il la gageure de parler, jusque dans ses dernières pages, un langage anticonformiste, tout en se privant des couleurs et des séductions de l'art du temps...

LA PASSION SELON SAINT LUC.

La *Lukas-Passion* est, des trois partitions, celle qui respire la ferveur la plus directe, celle que conduit la plus tendre sollicitude. En l'état actuel des recherches on peut avancer qu'elle a été écrite vers 1653 [1]. Son *ton* est celui de *fa* lydien, les parties de l'évangéliste et des *soliloquenten* étant transposées en *fa* « ionien » (autrement dit *fa* majeur). Comme nous venons de le dire, la narration de l'*historicus* s'écarte des règles anciennes que respectait encore le récitatif de la *Résurrection.* Au lieu de courir quasi *recto tono* comme une « leçon » liturgique, le chant s'organise avec souplesse sur les trois degrés de l'accord de *fa.* Malgré le « resserrement » extrême de la dialectique musicale, jamais peut-être le cœur et la raison n'ont été aussi intimement accordés l'un à l'autre. Le *parlato* du soliste, tout en « déplorant » avec objectivité le procès inique du Christ, nourrit un sentiment d'assurance et de sécurité, comme si audelà de la seule information théologique, il voulait convaincre l'auditeur du triomphe de la Croix sur la mort. Pour avoir endossé la robe de l'ascète, le dramaturge Schütz se trahit en plus d'un passage descriptif, mais à d'autres moments, le mystique nous invite à identifier le signe du symbole abstrait. Un bref dessin mélismatique distingue, dans

1. Les trois œuvres nous sont connues par des copies réalisées vers 1692. Ces copies sont conservées à la bibliothèque de Leipzig.

le premier récit, les machinations des Princes des Prêtres (*wie sie ihn töteten*). Peu après, le mouvement de Jésus s'asseyant pour manger l'agneau pascal avec ses disciples (*satzte er sich nieder)* est rendu par un infléchissement persuasif de la cantillation. Puis, le geste du Messie présentant le pain à ses disciples, lors de l'institution de l'Eucharistie, est appréhendé sur une courbe mystique d'une sérénité vraiment surnaturelle. Plus loin, pour le passage « et il les trouva endormis de tristesse », la voix du récitant s'abîme dans le registre grave et reste comme prostrée dans l'affliction sur une suite de *mi* suspensifs. Ailleurs encore, les outrages des bourreaux (*verspotteten ihn, und schlugen ihn, verdeckten ihn*) sont exprimés par la répétition du même profil monotone, afin de mieux traduire l'entêtement de la brutalité et de la haine.

Les chœurs initial et terminal — à quatre voix — sont, à la façon de leurs homologues des *Sept Paroles,* des portiques solennels, coulés dams le cadre austère du motet à l'ancienne mode. Le premier travaille la phrase introductive habituelle : *Das Leiden unsers Herren Jesu Christi wie uns das beschriebet der heilige Evangeliste Lucas.* Le second (*Wer Gottes Marter in Ehren hat...*) qui reprend la dernière strophe du cantique *Da Jesu am dem Kreuz stund...* (celle précisément qu'utilisait la *conclusio* des *Sept Paroles*), est d'abord prétexte à de graves démarches en valeurs longues, puis progresse sur une polyphonie plus souple et plus chantante. Les chœurs de foule, qui interrompent la narration de l'évangéliste, respirent, pour la plupart, une sobre énergie. Construits dans le style imitatif sur de courts profils déclamatoires, ils portent tour à tour les interrogations des apôtres, les clameurs des Princes des Prêtres, du peuple ou de la soldatesque, et frappent par la sincérité et l'intensité de leurs accents, par l'efficacité et la multiplicité de leurs tournures rythmiques. Les deux chœurs des disciples : *Herr, siehe, hier sind zwei Schwert* (« maître, vois il y a ici deux épées ») et *Herr, sollen wir dem Schwert dreinschlagen* (« maître, faut-il combattre avec l'épée ? ») déferlent, entre autres, en de véritables tempêtes « guerrières ». Avec quelle fougue, par exemple, altos, puis sopranos,

ténors et basses attaquent-ils asymétriquement le premier sur une figure irrégulière (♩♪♩♩) ! Et dans le second, comme les mêmes voix progressent sur une démarche haletante, ne s'écartant du débit syllabique que pour distinguer d'un mélisme résolu le mot *Schwert,* avant précisément de « tirer » l'épée sur d'irrésistibles traits concertants (*dreinschlagen*) ! Moins véhément, le chœur *weissage, wer ist der dich schlug ?* (« Devine qui t'a frappé ? ») vit d'une ironie voilée qui n'en rend que plus insidieux le blasphème. Mais à l'opposé, les *turbae* : *hinweg mit diesem* (« débarrasse-nous de celui-là ») et *Kreuzige ihn !* (« crucifie-le ») sont habitées par la rage meurtrière de la populace, et jaillissent en de furieux tumultes, en des imprécations déchirées, dans le second cas, de vocalises frénétiques. Les uns comme les autres sont, sous une forme inattendue et malgré l'absence de tout accompagnement instrumental, autant de plaidoyers — qu'il faut savoir interpréter — en faveur du nouvel esprit musical, le compositeur n'ayant jamais cessé de croire, même lorsqu'il paraissait s'abstraire dans la contemplation mystique la plus aride, au pouvoir du genre dramatique.

LA PASSION SELON SAINT JEAN.

Comparée à la *Saint Luc,* la *Passion selon saint Jean,* nous apparaît plus singulière et d'un archaïsme encore plus médité, encore plus captivant. Cela tient d'abord au caractère du texte mis en musique. On a pu définir l'évangile de saint Jean comme étant l'évangile « spirituel » par excellence, celui qui ne *racontait* pas, mais *expliquait* Jésus, en mettant l'accent sur le *signe,* et non sur l'événement. Dans cette perspective « ésotérique », Schütz a recours, pour exprimer la valeur exceptionnelle du message, à l'étrange mode phrygien — le mode de *mi* — avec ses atmosphères lointaines et sa couleur mélodique si particulière, caractérisée par le demi-ton initial *mi-fa.* En suivant ici la récitation de l'*historicus,* l'auditeur ne se trouve pas mêlé, comme dans la *Saint Luc* au déroulement même de l'action, mais il est invité à mesurer « marginalement »

le contenu doctrinal, théologique du témoignage johannique. Les équivoques mineures de la gamme phrygienne transparaissent dans les fluctuations d'un *ambitus,* plus contraint peut-être que celui de la *Saint Luc,* mais distendu parfois sur des profils plus « rares » et mourant en des cadences d'un troublant laconisme. Le premier récit qui se hausse, d'un seul saut, au cinquième degré de la gamme, domine le réalisme des situations, s'arrache à l'inventaire des faits matériels, pour attester le sens profond du Mystère. Aucun procédé « visuel » n'est discernable, par exemple, au *passage* du Cédron, mais, par contre, le double élan lyrique qui soulève la cantillation du soliste aux mots « et les Princes des prêtres et les serviteurs de Pharisiens » est d'ordre psychologique, attirant notre attention sur ceux qui seront les juges et les bourreaux de Jésus. Il entre peut-être quelques intentions descriptives dans la courbe « ils reculèrent et tombèrent à terre ». En revanche, nous reconnaissons tous les signes de la vie intérieure, toutes les aspirations de l'aventure mystique, dans la déclamation : « Je n'ai perdu aucun de ceux que tu m'avais confiés. » Le mouvement qui salue ensuite d'un bref effet oratoire les mots *welcher des Jahres Hoherpriester war* est une sobre allusion à la qualité du grand-prêtre Caïphe. Lors de la scène de la cour du prétoire, de suaves motifs cadenciels soulignent le « réchauffement » des serviteurs et de Simon-Pierre à un brasero. Le reniement de l'apôtre est distingué d'une belle arabesque (*er verleugnete aber und sprach...*), mais le chant du coq, à ce moment, n'est que suggéré. Le geste des soldats coiffant le Christ d'une couronne d'épines est rendu par un phrasé plus explicite. Lors de l'interrogatoire chez Pilate, les cris et les imprécations des Juifs sont modelés sur des vocalises assez ornées, mais dépourvues en fait d'intentions dramatiques. Le mot *Golgatha* est détaché du contexte en une chute désolée de la récitation sur la tonique, puis une longue, une nerveuse figuration descendante porte discrètement le réalisme des mots : « et ils le crucifièrent ». Pourtant, tout à la fin, le narrateur se garde de commenter l'instant de la mort, et la gravité du chant fixe le passage : « et inclinant la tête, il rendit l'es-

prit » dans le grand calme de l'au-delà. Bref ce grégorien « roman », encore plus attentif à la Révélation que ceux des deux autres *passions*, traduit intuitivement l'affliction secrète du texte de Jean.

Les propos de Jésus, souvent orientés vers le mode de *sol* (mixolydien), sont empreints d'une majesté vraiment divine. C'est le Seigneur, le « souverain Maître » qui fait entendre sa voix, la voix de la lumière, de la vérité et de la vie (« et qui est pour la vérité, écoute ma parole ») aux générations venues et à venir. Pratiquement, les mélismes n'apparaissent que sur la fin, au moment de l'agonie, accusant alors l'épuisement physique du corps supplicié (*mich dürstet*), puis sanctionnant l'accomplissement du sacrifice (*es ist vollbracht*). Le personnage de Pilate, pour être également avare de parcours mélodiques, est campé avec un beau souci d'individualisation. Là encore, les rares phrasés vocalisés du rôle (incarné par un ténor) mettent en relief situations et mots clefs (« qu'est-ce que la vérité ? », « Voyez ! voilà l'Homme », « crucifiez-le »).

C'est dans les chœurs que se réfugie, sous certaines conditions, le meilleur des dispositions dramatiques de l'auteur. L'*introduction*, à quatre voix, est encore moulée dans le formalisme de l'ancien style polyphonique, mais par endroits, ses climats sont lourds d'une émotion qui ne doit rien au passé (relevons la pureté du thème, présenté par le ténor, puis les longues figurations dessinant le verbe *beschreibet* et la détermination des scansions aux mots : *heilige Evangeliste*). Les chœurs de foule, pour être moins pressants dans leurs rythmes que ceux de la *Saint Luc*, sont différenciés avec un jugement psychologique infaillible. Mais soulignons ici la démarche très particulière du discours qui se refuse à un engagement expressif trop scrupuleux et ne nous mène au tragique qu'en transposant continuellement les procédés issus de la déclamation réaliste. L'étonnant est que, dans tout ceci, Schütz ne donne pas l'impression de « composer » avec des impératifs contradictoires et que le recul qu'il prend avec l'immanence de l'action ne se traduit jamais par la moindre chute de régime. Dans cette perspective, disons la résolution sinistre des deux chœurs symétriques *Jesum von Nazareth* puis la tension émanée

de la *turba* : *Wäre dieser nicht ein Ubeltater* (« si ce n'était pas un malfaiteur »), travaillant opiniâtrement la séquence *Wir hätten dir ihn nicht*, ou le machiavélisme criminel dont est chargé le *Wir dürfen niemand töten* (« il ne nous est pas permis de mettre quelqu'un à mort »), avec les écarts prémédités de la mélodie impartie aux altos, au verbe *töten* ! Plus loin, une fureur presque hystérique — sous la stylisation des effets — habite les explosions collectives : *nicht diesem* (« pas celui-ci ») et *wir haben keinen König* (« nous n'avons de roi que... ») avec, dans ce dernier exemple, l'acharnement des répétitions sur *keinen* (aucun) et l'efflorescence madrigalesque de la conclusion. C'est encore la vindicte de la populace et de ses meneurs opposant à Pilate un raisonnement irréfutable, au nom de l'ordre et du droit romains, qui triomphe dans l'implacable *Lässest du diesen los* (« si tu le relâches »). Le *tutti* de la soldatesque *Sei gegrüsset* (« salut ! ») ne raille pas ouvertement, mais est fixé dans un respect feint, plus outrageant encore que l'ironie caricaturale. Dans l'épisode *schreibe nicht* (« n'écris pas ») la rage, le ressentiment des Talmudistes percent sous l'insistance « parlée » de la citation « je suis le Roi des Juifs ». Mais les moments où les effets prosodiques sont le mieux mesurés à la valeur des mots, nous les trouvons dans les épisodes *Wir haben ein Gesetze* (« nous avons une Loi »), qui dissimulent mal le cynisme des meurtriers invoquant la Loi de Moïse pour justifier le verdict, *kreuzige ihn* (« crucifie-le ») et *weg, weg mit dem* (« hors de notre vue ! ») qui, malgré leurs métriques singulières en valeurs longues, répondent parfaitement à la haine et à l'emportement de l'assistance (notons que Schütz en a prévu les conclusions *prestissimo* et *presto).*

Le chœur final *O hilf Christe Gottes Sohn*, qui est une adaptation de la dernière strophe du cantique d'église *Christus der uns selig macht*, abandonne le mode phrygien pour s'orienter vers la tonalité affligée de *la* mineur. Les techniques de l'écriture madrigalesque transparaissent encore dans certains mouvements de la trame contrapuntique (*bitter Leiden, untugend arm und schwach*), mais dans l'ensemble, cet épilogue compatit et tire la

leçon du Drame à la manière pieusement anonyme d'un *choral* de Bach. En prenant congé du texte de son guide, Schütz demande une fois de plus à la grande voix de la communauté évangélique de présenter à Dieu la « propre offrande de sa reconnaissance » (*Dankopfer schenken*)...

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU.

Après avoir surtout suivi dans la *Passion selon saint Jean* les chemins immatériels de la pure aventure mystique, l'amateur retrouve la terre et les tragédies des hommes avec la *Passion selon saint Matthieu*. Nous sommes pressés en quelque sorte par la dramaturgie musicale d'assumer nos responsabilités, de tenir notre rôle de témoins du Christ. Des trois déplorations sur la mort de Jésus, la *Passion selon saint Matthieu* est en effet celle qui exalte avec le plus de conviction physique le Sacrifice, celle aussi qui est articulée sur les oppositions expressives les plus saisissantes. Tous les protagonistes sont poussés par une sorte de nécessité intérieure qui s'accommode assez curieusement d'une lucidité exemplaire. Et ici il faut mettre en lumière la fonction du ton de *sol* dorien (que l'on peut rapprocher *grosso modo* de *sol* mineur). Alors que la spiritualité transcendante de la *Saint Jean* était accusée avant tout par l'uniformité sombre, par le « mystère crépusculaire » du mode phrygien (surtout sensible dans la récitation de l'évangéliste), la *Saint Matthieu* doit à la gamme dorienne ses climats plus fraternels, son abord plus accessible, tout en restant d'une beauté rude et sans fard et en se refusant en général aux jeux secrets d'une symbolique savante. Loin des attitudes édifiantes de l'exhortation pieuse, elle vit d'effets prosodiques et est traversée de réminiscences lyriques qui parlent toujours en faveur de la vocation tragique de Schütz. De suggestifs procédés de diction accentuent l'énergie rythmique de certains épisodes et servent au mieux les intentions du texte. Ainsi le phrasé du chœur *Ja nicht aus das Fest* met-il en relief l'hypocrisie criminelle des Grands-Prêtres et des Scribes par la répétition

incisive de l'adverbe *nicht*. Dans le même esprit, la duplicité de Judas interrogeant le Christ sur sa trahison (*bin ich's, bin ich's Rabbi* ?), puis la détermination de Pierre protestant de sa fidélité inconditionnelle (*so will ich dich, so will ich dich nicht verleugnen)*, sont soulignées de redoublements analogues de la déclamation. Dans ces libertés d'une métrique qui revient fugitivement à la fluidité du *parlando* à l'italienne, nous vérifions une fois de plus l'aisance du vieux maître qui se joue de toutes les barrières de style et de techniques pour chanter sa foi et affermir celle des autres.

La récitation de l'évangéliste (rôle tenu bien entendu par un ténor), s'émancipe plus encore que ses sœurs des règles du *Lektionston* traditionnel et marie parfois la mobilité du récitatif d'opéra primitif au mélodisme du *Liedstil*. Elle demeure, dans son ensemble, diatonique mais manifeste, tout comme les interventions de Jésus et des autres personnages *soliloquenten*, une assez grande fantaisie modulante. Signalons, en passant, qu'elle est fondée comme ses homologues de la *Saint Luc* et de la *Saint Jean* sur les valeurs « a-mesurées » de la notation médiévale. De beaux dessins lyriques concrétisent discontinûment le pouvoir visuel d'une image. Notons les courbes sur *flohen* (« et les disciples *prirent la fuite* »), puis les mélismes sur *krähet der Hahn* (« le coq chanta ») avec la chute de quinte en deux temps, qui pourrait être signée Monteverdi. Intensément émouvants sont les infléchissements et les ruptures de débit du récit lorsqu'il s'agit de matérialiser le chagrin, l'amertume, l'anxiété et de faire passer dans la « relation » le poids de la fatigue, du découragement. Mentionnons au premier chef le bouleversant laconisme émané du verset : *und nahm zu sich Petrum und die zweene Söhne Zebedaei und fing an zu trauern und zu zagen* (« et il prit avec lui Pierre et les deux fils de Zébédée et il commença à éprouver de la tristesse et de l'angoisse »), avec ses chromatismes révélateurs du trouble profond du Christ. Puis le ton désolé du passage : *zum andern Mal ging aber hin, betet* (« une nouvelle fois il s'en alla prier »), et la chute par degrés de la phrase : *fiel nieder auf sein Angesicht* qui peint si fidèlement la lassitude de Jésus s'effon-

drant le visage contre terre, et encore la cantillation dolente et comme noyée dans les brumes de la nuit aux mots : « et il les trouva à nouveau endormis car leurs yeux étaient appesantis de sommeil ». La scène du reniement de Pierre, simplement évoquée, atteint cependant au poignant avec les sobres liaisons *cantabile* du *weinete bitterlich* (« il pleura amèrement »). La déploration de l'agonie au Golgotha est également génératrice de climats pathétiques. La récitation rampe d'abord littéralement ; à la limite de l'épuisement, à l'imitation des ténèbres pesant sur le pays jusqu'à la neuvième heure (distinguons le *recto tono* sur *mi* bémol qui détache le mot *Finsternis* du contexte), puis se distend sur une figure modulante qui fuse symptomatiquement vers l'aigu (*schrei Jesus laut und sprach*). Peu après, c'est l'évocation du cri suprême et la retombée abrupte du témoignage après ce dernier élan (*und verschied*). Mais une modulation agressive matérialise aussitôt la succession de prodiges manifestant implicitement la divinité du Mort. Observons enfin que le recours fréquent au *recto tono* répond aussi bien aux humeurs dramatiques de l'homme de théâtre qu'à la gravité du Liturgiste recréant le plain-chant...

Les mêmes remarques pourraient s'appliquer, pour l'essentiel, aux paroles du Christ (basse). La séquence : *der Meister lässt dir sagen* (« le maître te fait dire ») qui « reconnaît » successivement le dorien, l'hypo-phrygien et l'éolien, est d'une belle incertitude modale. Une longue courbe soulève vers l'ineffable la phrase : *nehmet, esset, das ist mein Leib* (« prenez et mangez car ceci est mon corps »), au moment de l'Institution de l'Eucharistie. Les monologues et les supplications de la veillée au jardin des Oliviers, avouent sous leur dépouillement, un désarroi insondable et sont agités par la tentation du désespoir. Mais c'est sur le Golgotha, avec l'interrogation : *Eli ; Eli, lama sabacthani*, attaquée sur de nobles traits ascendants, et strictement imitée par le commentaire de l'évangéliste (*Mein Vater, mein Vater*) que Schütz apostrophe véritablement le sublime, en se gardant de la moindre complaisance affective.

Les interventions des comparses ne sont évidemment pas caracté-

risées avec la même force. Pourtant, outre les accents très personnels prêtés à Pierre et à Judas, il faut relever le ton faussement indigné de Caïphe (« Je t'adjure par le Dieu vivant », puis « il a blasphémé ») qui ne laisse planer aucune équivoque sur le mauvais vouloir du grand prêtre. Le *duo* des faux témoins (*Er hat gesagt*...), bâti sur les symétries d'un canon, nous reporte au style concertant de l'*Histoire de la Résurrection*. Dans les grands comme dans les petits rôles, Schütz apporte des soins d'orfèvre à éclairer les mobiles psychologiques des personnages.

Les chœurs de foule allient presque toujours la concision à l'acuité d'observation (*Er ist Tod Schuldig ; Lass ihn kreuzigen*, etc.) et modulent volontiers, articulés sur des contrastes métriques souvent imprévus. La première *turba* — dont nous avons déjà parlé — trahit, sous ses rythmes volontaires la dissimulation et le machiavélisme des responsables juifs. Le *tutti* des disciples :*Wo willt du dass wir dir bereiten*... (« où veux-tu que nous te préparions... ») est bâti à la manière d'un *fugato* (notons le beau tour madrigalesque sur *essen*). Mettant toujours en scène les apôtres, l'ensemble *Herr, bin ich's* (« Maître, est-ce moi ? »), entrecoupé de « hoquets » suggestifs, rend magistralement la douloureuse surprise du petit groupe devant l'affirmation de Jésus : « l'un de vous me trahira ». Le bref épisode *Er ist Tod schuldig* (« il mérite la mort ») est enlevé, lui aussi, sur des entrées *fugato*. Une ironie presque démoniaque transparaît dans les moqueries des bourreaux : *Weissage uns* (« Fais le prophète... ») qui se souviennent du *parlando* homophone des madrigaux de Monteverdi (les chaînes de répétitions sur *wer ist es* ?) En revanche, l'indifférence formaliste des Talmudistes éclate dans la réponse qu'ils opposent à Judas pris de remords : *was gehet uns an* ? (« que nous importe ? »). Mais les mêmes Pharisiens formalistes, enfermés dans leur volonté de respecter la seule lettre de la Loi, ne peuvent réprimer comme un frisson d'horreur au mot *Blutgeld* (le prix du sang) dans la *turba : Es taug nicht* (« il ne convient pas... »). Le cri *Barrabam* ! se contracte en une cascade de clameurs frénétiques et la double explosion de haine *Lass ihn kreuzigen* (« qu'il soit cruci-

fié ! ») respire une hâte meurtrière. Dans le chœur *Sein Blut kömme über uns* (« que son sang retombe sur nous »), nous identifions à nouveau le fanatisme du blasphème et la détermination des meneurs revendiquant la responsabilité du déicide. Le *Gegrüsset seist du* (« salut à toi ») dissimule mal la raillerie des soldats tournant en dérision la royauté de leur prisonnier. Le *Der du der Tempel zerbrichst* (« Toi qui détruis le Temple ») est également sous-tendu par l'ironie et le scepticisme (*so steig herab...*), tout comme le *Andern hat er geholfen* (« il en a aidé d'autres »), qui vaut par ses effets homorythmiques et ses accents « parlés » aux mots *denn er hat gesagt* (« car il a dit »). L'émotion mystique sourd, par contre, du *Er rufet den Elias* (« il appelle Elie »), émaillé d'un splendide madrigalisme aux ténors. La méchanceté reprend un instant ses droits sur des phrasés cassants avec l'ultime sarcasme collectif : *Halt, halt ! lasst sehen ob Elias komme und ihm helfe* (« Halte ! Voyons si Elie viendra le délivrer »). Mais, en contrepartie, la grâce vient visiter le chœur suivant *Währlich dieser ist Gottes Sohn* (« Vraiment celui-ci était le Fils de Dieu ») qui naît à la Foi sur des vocalises extatiques et rend perceptible le revirement du Centurion et de ses hommes ébranlés par le miracle.

Quelques mots sur les chœurs extrêmes, en conclusion. Le portique d'entrée reste nourri de la syntaxe de l'ancien motet pour la cantillation habituelle du titre de l'œuvre, de rares dissonances rehaussant la trame du discours tandis qu'un madrigalisme vient distinguer, comme à l'accoutumée, le verbe *beschreibet* (décrit). Le chœur terminal, la plupart du temps homophone, nous entretient souvent dans l'illusion du choral réformé. Ses paroles (*Ehr sei dir Christe...*) sont empruntées d'ailleurs à un vieux cantique luthérien. L'insistance litanique émanée de l'épisode *und herrschet mit den Vater dort in Ewigkeit* (« et règne avec le Père dans l'Eternité »), qui revient comme une sorte de doxologie à cinq reprises, débouche sur la supplication *hilf uns armen Sündern* (« aide-nous pauvres pécheurs »), cheminant, pour sa part, sur de prenantes tierces parallèles. Enfin, après de suaves mélismes sur *Seligkeit* (béatitude), c'est

la paix merveilleuse de la *coda*, formulée sur les paroles du *Kyrie eleison*.

Il était impossible d'éviter, dans le cadre de cet examen, des considérations que certains lecteurs jugeront peut-être trop théologiques, mais qui ne doivent pas surprendre, s'appliquant à un artiste qui avait fait de la religion la grande affaire de son existence. Comme nous nous sommes plus à le souligner, cette Trilogie unique en son genre confesse, nonobstant son écriture sévère et ses archaïsmes conscients, une grande diversité d'intentions et, bien que privée de tout soutien instrumental, vit, en les stylisant à l'extrême, de toutes les ressources du langage monodique. Dans l'élaboration d'un récitatif « néo-grégorien », aux modalités nettement définies, Schütz adapte les « leçons » du plain-chant à des fins très personnelles et se souvient toujours de la déclamation lyrique qui rendit, au début du siècle, le chant au pouvoir des sentiments. En fait, il profite de son immense expérience humaniste pour condenser ici l'essentiel de son savoir en des formules d'une efficacité surprenante. Alors que ces moyens étaient déjà abandonnés par la plupart des contemporains, notre compositeur inventorie une fois encore les procédés expressifs imaginés par Monteverdi et les artisans de la réforme mélodramatique, puis largement utilisés et « variés » dans les pages de sa maturité. Sous le graphisme de leurs lignes, et sans qu'aucune arrière-pensée d'ordre purement musical ne vienne distraire l'auditeur de leur mission sacrée, les *Passions* ré-inventent littéralement, dans un cheminement zélé et humble, la Tragédie de la Crucifixion. Parmi elles, la *Saint Matthieu* insiste avec un sens angoissant de l'immédiat et de l'immanent, et en nous mettant individuellement en cause, sur son inexorable processus. La *Saint-Jean*, au contraire, ouverte aux grands silences de l'âme, ne nous implique pas dans la même accusation collective, mais nous entraîne sur les cimes de la mystique supérieure, conformément à la réflexion du Rédacteur. Ainsi nous est rappelée, au-delà de l'accomplissement d'une Destinée, la signification permanente d'une histoire qui, divine autant qu'humaine,

se déroule dans le temps, mais aussi plonge mystérieusement dans l'Eternité...

DE L'ORAISON DU TEMPLE À LA COMMUNION DE TOUS LES CROYANTS

Nous avons pu remarquer, que pratiquement tout au long de sa carrière de maître de chapelle, Schütz avait tenu à afficher son indépendance vis-à-vis des consignes écclésiales de sa confession. Jusque dans la *Geistliche Chormusik* ou le dernier recueil des *Symphonies sacrées* — les *Passions* constituant un monde à part — il demeure trop marqué par sa double vocation de mystique et de poète pour prêter une attention soutenue aux rigides architectures des cantiques luthériens. Et quand il lui arrive d'emprunter au patrimoine du *Kirchenlied*, les vénérables hymnes, même modestement habillés, portent témoignage en faveur de son irradiante personnalité.

En de rares occasions pourtant, le compositeur a éprouvé le besoin de se mettre au diapason des humbles cantors de son temps et d'apporter sa contribution à l'illustration musicale des services religieux, de ne pas s'écarter de la simplicité touchante de l'harmonisation communautaire, de n'en point faire éclater le cadre rustique. Les circonstances qui sont à l'origine de tels travaux nous sont connues. Ainsi une première fois en 1628, la méditation du musicien déplorant la perte de son épouse nous valait le *Psautier de Becker* publié sous le titre suivant : *Psaumes de David mis en rimes allemandes par le docteur Cornelius Becker et offrant 103 mélodies diverses... harmonisées à quatre voix par Heinrich Schütz, maître de la Chapelle de son Altesse électorale le prince de Saxe...* La dédicace de cet *opus quintum*, adressée à la princesse Hedwige porte une date : « Dresde, le 6 septembre. Anno 1627 », soit deux ans, jour pour jour, après la mort de Magdalena...

Schütz « oublie » ici l'essentiel de sa science et s'attache à la lettre et à la forme, une forme et une lettre qui regardent aussi bien vers le Psautier huguenot de Genève — à la polymé-

trie si particulière — que vers le *choral* évangélique. Dans ces perspectives par exemple, le Psaume 46 *Ein feste Burg ist unser Gott* cite amoureusement la noble mélodie de Luther. D'autres harmonisations, comme le Psaume 95 *Kommt herzu ; lasst uns fröhlich sein*, invitent à la même forme de réflexion que certains chorals des *Passions* de Bach. En fait, le *Psautier de Becker*, jugé dans son ensemble, marque en quelque sorte le creux d'une vague de recueillement et de dépouillement, c'est-à-dire le point extrême d'une période de repli, d'introspection religieuse consécutive à une suite de deuils violemment ressentis. La tension et l'énergie accumulées tout au long de cet obscur dialogue avec l'Ame, se libéreront à Venise, dans le contexte stimulant de la République et sous l'influence d'agents extérieurs assez exceptionnels (l'enseignement de Monteverdi par exemple). Néanmoins, ne nous y trompons pas : à un an du *Ier Livre de Symphonies sacrées*, le *Psautier de Becker*, qui ne fait pas mystère de ses intentions didactiques et qui paraît avoir rencontré une assez large diffusion en Allemagne, puisqu'il fut refondu pour une nouvelle édition en 1661 (cette fois-ci avec possibilité d'accompagnement à la *Basse continue*), est beaucoup plus qu'un manuel de chants collectifs. Bien que Schütz ait adhéré sincèrement aux conventions du style choral, il est significatif qu'aucune des pièces qui composent le Livre, n'ait été acquise au fonds commun de la musique protestante. Toutes en effet, sous l'anonymat de la syntaxe et malgré la rectitude de la barre de mesure, cèdent trop aux mouvements d'une piété « individualisée » pour se prêter facilement à la prière « fonctionnelle » de la collectivité. Malgré les climats funèbres dont elle a tiré prétexte, la foi de Schütz reste conditionnée, dans ses options, par la liberté fondamentale de son jugement esthétique. Beaucoup plus nus, beaucoup plus engagés dans l'ascèse et la transcendance nous apparaissent, trente-neuf ans plus tard, les *Douze Chants spirituels* à quatre voix.

C'est par l'intermédiaire du dévoué Christoph Kittel que le *Sagittarius* livre à l'impression, en 1657, ces *Zwölf geistliche Gesänge*, aux préoccupations pédagogiques également manifestes et dont la

date de composition réelle est parfois très antérieure à leur édition. Orienté aussi bien vers l'office que vers l'enseignement, le recueil en question utilise les textes allemands suivants (dont la célèbre *Teutsche Missa*) :

1. Kyrie « GottVater in Ewigkeit ».
2. Das teutsche Gloria « All Ehr und Lob ».
3. Der Nicaenische Glaube (Credo) : « Ich glaube ».
4. *L'institution de la Sainte Eucharistie :* « Unser Herr Jesus Christus ».
5. Le Psaume 111 : « Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen ».
6. Action de grâces : « Danksagen wir alle Gott ».
7. Magnificat : « Meine Seele erhebt ».
8. *Jubilus de Saint-Bernard* : « O süsser Jesu Christ ».
9. Litanie allemande : « Kyrie eleison ».
10. Le Benedicite avant le repas : « Alle Augen » avec le Notre-Père (« Vater unser »).
11. Le Gratias après le Repas : « Danket dem Herren ».
12. Hymne : « Christus fac ut Sapiam »

Avec Moser, remarquons d'emblée que si neuf des premiers chants occupent une place déterminée dans la liturgie luthérienne et appartiennent à la *Kirchenmusik*, les trois derniers, sans fonction cultuelle précise, ressortissent au domaine de la *Schulmusik.* Ce qui paraît avoir inspiré en premier lieu le travail de Schütz, c'est le respect du patrimoine et le souci de s'en tenir à la manière *osservata* du XVIe siècle. Le *Kyrie* démarque ainsi le *Kyrie* de la Messe *Fons bonitatis.* Dans le *Credo* (qui prenait place, au Service, entre la lecture biblique et le prêche), les initiatives du compositeur, qui travaille avec une belle économie de moyens un solide matériau « protestant », sont dignes d'être soulignées. Les archaïsmes de la déclamation au passage : *der mit dem Vater und dem Sohn,* comme les effets madrigalisants sur *begraben,* ne me semblent pas aller au-delà de la simple valeur des mots. Je n'en dirai pas autant des

inflexions en *sol* mineur sur *Toten* (morts), ou du puissant accord de sixte sur *leibhaftig worden*, où Schütz cède à la tentation d'interpréter les textes. Ces accès expressifs, pour espacés qu'ils soient, trahissent, dans le cadre retrouvé de l'ancienne polyphonie, un tempérament rêvant toujours à de nouveaux symboles. Bien sûr, l'effort que fait l'auteur pour s'en tenir à un contrepoint « scholastique » et dépouillé est plus sensible dans les *Douze Chants spirituels* que partout ailleurs. Mais cet effort ne doit pas nous cacher l'essor d'une pensée ayant accédé à la contemplation des plus hauts mystères, d'un humanisme ayant su définir depuis longtemps sa vérité interne... Quatorze ans plus tard, aux avant-postes de la mort, le vieux prophète ayant tout ressenti et tout mesuré, devine que le moment est venu d'écrire son adieu au monde. Mais alors qu'on l'eût imaginé entièrement tourné, pour cet adieu, vers « l'autre rivage », c'est sur le jaillissement d'allégresse, sur l'exultation communicative du *Magnificat* allemand à huit voix et basse continue (accompagnement instrumental *ad libitum*) qu'il se tait définitivement. L'ouvrage, nous l'avons indiqué, retrouve les dispositions « spatiales » du double chœur vénitien. En mettant l'hymne marial en musique pour la dernière fois, Schütz s'abreuve véritablement à une fontaine de jouvence. L'ombre du *Magnificat* contemporain des *Psaumes de David,* qu'il conçut comme une illustration amplifiée de la « manière » adriatique, plane évidemment sur la partition de 1671. Il n'est pas étonnant que le *Sagittarius* ait voulu, en amoureux des symétries, reconduire pour son chant du cygne les harmonies du *concert* gabriélien. Pourtant, il est facile de mesurer d'emblée la distanciation qu'il opère sur le plan de la tension dynamique et du « pathos affectif » qui en faisaient presque éclater le cadre formel plus d'un demi-siècle auparavant. Conscient de nous livrer ici ses dernières volontés musicales, le compositeur exalte l'Annonciation en chantre « servile » du Mystère, et s'attache à la défense d' « une vérité biblique et objective » (Kurt Gudewill) en se gardant de toute extrapolation. Les profils mélodiques et les accentuations métriques ainsi que les procédés massifs de déclamation collective vont certainement dans

le sens de l'allégorie et les chaînes de répétitions obstinées qui révèlent ou accusent les traits belliqueux, les figures guerrières du cantique de saint Luc (*Er über Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet...*) nous remettent en mémoire — sur des profils néanmoins moins « troublés » — les tumultes du *Magnificat latin* aux mêmes versets. Malgré ces élans, il ne semble pas que l'auteur soit physiquement concerné par la transposition sonore des images du texte. Effectivement, si une extraordinaire douceur — la certitude même de la paix et du bonheur promis à Abraham et à sa postérité — nous envahit aux mots *Abraham und seinem Samen ewiglich* avant que la doxologie ne déferle en vagues triomphales pour la péroraison *Ewigkeit zu Ewigkeit*, alternée à intervalles très rapprochés par le double chœur, le sentiment qui prévaut dans ces climats d'apothéose et d'unanimité reste celui de la sérénité, de la lucidité. Le maître à quatre-vingt-six ans, n'éprouve plus le besoin de décorer trop amoureusement la matière musicale et le luxe des sonorités n'est plus ressenti comme une fin en soi. La phrase ne s'écarte guère d'une découpe syllabique, les contrastes n'éclatent pas sur des effets trop explicites, ni trop véhéments, la dépense d'énergie est toujours justement mesurée à la ferveur de la prière. Chaque note joue son rôle dans ce testament exemplaire, chaque phase de l'évolution du maître y est présente, mais parfois ramassée en une mesure, identifiable au détour d'une seule inflexion. L'auteur ayant canalisé depuis longtemps les passions de sa période italienne, il ne subsiste plus ici que l'évasion d'une foi vers Dieu, que la lumineuse ascension d'une âme vers l'ineffable. Mais cette montée n'est pas fuite vers un refuge, vers un abri, fût-il éternel. Dans un siècle déchiré par la violence et les fanatismes, le chrétien Schütz n'a jamais cessé d'avoir besoin de l'humanité, de croire en elle, de défendre la liberté et la dignité des individus. Celui que les blessures du corps et du cœur trouvèrent si compatissant dans l'exercice de sa charge, celui qui affronta l'adversité et traversa la « vallée de larmes » sans une plainte pour lui-même, celui qui était conscient d'aider, par « les pauvres moyens » de son art, à l'avènement d'un royaume de charité

et de paix sur la terre, avait trop le respect de ses frères, de quelque horizon qu'ils viennent, pour se laisser aller au moindre accès de triomphalisme militant. Replacé dans cette perspective, le *Magnificat allemand* résonne comme un pressant appel à la solidarité universelle, comme une exhortation à la réconciliation entre fidèles de diverses confessions et, au-delà peut-être, invite les croyants et les athées loyaux à communier dans une compréhension mutuelle...

Le *Musicus excellentissimus* — comme se plaisaient à l'appeler les contemporains — aura été le premier à avoir — de son vivant — donné pleine conscience de sa dignité au chant allemand. De la même façon et, malgré ses italianismes volontaires, il a permis au génie national de résister victorieusement, à la fin du XVIIe siècle, à la « nouvelle vague » des *virtuosi* transalpins. On peut donc affirmer que, dans une large mesure, l'Orphée saxon a conditionné l'évolution de la musique vocale réformée et rendu possible le miracle Bach en plein XVIIIe siècle. N'y a-t-il pas toujours transmission d'héritage d'une génération à l'autre et a-t-on connu un seul créateur ayant tiré son art du néant ?

Aujourd'hui, la protestation permanente du *Sagittarius* affirmant que la guerre est le crime majeur contre l'homme et un péché contre l'esprit, rend des accents étrangement modernes. Nous sommes toujours plus nombreux à être directement concernés par la vitalité d'une inspiration où les trouvailles techniques sont mises au service d'une pensée qui transcende continuellement le procédé ou l'effet pour l'édification de l'amateur « favorable », par l'actualité d'une œuvre absolument indispensable à la santé musicale de notre époque. L'incomparable ferveur de ce message répondra pendant longtemps à la curiosité des âmes, à leur éternelle soif d'absolu.

LE CATALOGUE DES ŒUVRES

(Selon la numérotation du *Schütz Werke Verzeichnis*

A. Partitions ayant fait l'objet d'une impression du vivant du musicien

1611 *Il primo Libro de Madrigali. Opus primum.* SWV 1-19.

1618 *Die Worte Jesus Syrach.* Concert pour deux chœurs, trois instruments, basse continue. SWV 20.

1618 *Haus und Güter erbet man von Eltern.* Concert pour trois chœurs, six instruments et basse continue. SWV 21.

1619 *Psalmen Davids à huit parties et plus* (voix et instruments) pour deux et trois chœurs de solistes, chœurs principaux (Capell-chöre) et basse continue. *Opus secundum.* SWV 22-47.

1619 Psaume 133, *Siehe wie fein und lieblich.* Concert pour cinq voix, trois instruments et basse continue. SWV 48 (première version de SWV 412, du livre troisième des *Symphonies sacrées*).

1621 *Syncharma Musicum.* Concert pour deux chœurs (l'un et l'autre à une voix et trois instruments), *Coro aggiunto* (à quatre voix) et basse continue. SWV 49.

1623 *Histoire de la joyeuse et victorieuse Résurrection de notre Rédempteur et Sauveur Jésus-Christ,* pour voix de solistes, chœurs, instruments et basse continue. *Opus tertium.* SWV 50.

1623 Psaume 116 : *Das ist mir lieb.* Motet à cinq voix. SWV 51.

1623 *Kläglicher Abschied von der Churfürstlichen Gruft zu Freiberg.* Lied à une voix avec accompagnement de basse continue (page funèbre composée par les obsèques de la duchesse Sophie de Saxe). SWV 52.

1625 *Cantiones Sacrae.* Motets latins à quatre voix et basse continue *ad lib.* (*obligato* pour certaines pièces). *Opus quartum (Opus ecclesiasticum primum).* SWV 53-93.

1625 *De Vitae Fugacitate.* Aria à cinq voix et basse continue (composé à l'occasion du décès de Anna-Maria Wildeck). SWV 94.

1625 *Ultima verba Psalmi 23.* Motet à six voix et basse continue. SWV 95.

1627 *Glück zu dem Helikon.* Aria pour deux voix et basse continue. SWV 96.

1628 *Psautier de Becker.* Psaumes de David mis en rimes allemandes par le docteur Cornelius Becker et accompagnés de quelque cent trois mélodies... accommodées à quatre voix... *Opus quintum.* SWV 97-256. Ce recueil fera l'objet d'une réédition revue et augmentée, avec soutien de basse continue, en 1661.

1629 *Symphoniae Sacrae I.* Concerts spirituels latins à trois, quatre, cinq et six parties (voix et instruments « obligés ») et basse continue. *Opus sextum (Opus ecclesiasticum secundum).* SWV 257-276.

1631 *Da ist je gewisslich wahr.* Motet à six voix et basse continue (composé à l'occasion de la mort de Johann Hermann Schein). SWV 277.

1634 *Canzonetta a 4 soprani con sinfonie di duoi Strumenti e basso continuo* SWV 278.

1636 *Musikalische Exequien. Opus Septimum.* SWV 279-281.
1. *Concert in Form einer teuscher Begräbnis-Missa.*
2. *Herr wenn ich nur dich habe* (Parentationsmotette).
3. *Canticum B. Simeonis : « Herr nun lässest du deiner Diener. »*

1636 *Kleine Geistliche Konzerte* (1re partie), écrits à une, deux, trois, quatre et cinq voix (soli, certains avec *Capell chor ad lib.*) et basse continue. *Opus Octavum.* 1639. *Kleine Geistliche Konzerte* (seconde partie), écrits à une, deux, trois, quatre et cinq voix (soli, certains avec instruments) et basse continue. *Opus Nonum.* SWV 282-337.

1639 *Teutoniam dudum belli.* Concert à cinq voix, deux instruments et basse continue (page composée à l'occasion de la diète de la noblesse silésienne tenue devant Johann-Georg de Saxe, le 3 novembre 1621). SWV 338.

1641 *Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem.* Dialogue à sept voix avec basse continue. SWV 339.

1646 *O du allersüssester und liebster Herr Jesu.* Concert à cinq voix, deux instruments et basse continue. SWV 340.

1647 *Symphoniarum sacrarum. Secunda pars (Symphoniae sacrae II).* Concerts spirituels à trois, quatre et cinq parties (voix et instruments « obligés »). *Opus decimum.* SWV 341-367.

1647 *Dank-Lied.* Aria à une voix, deux instruments et basse continue. SWV 368.

1648 *Musicalia ad Chorum Sacrum,* c'est-à-dire *Geistliche Chormusik.* Motets à cinq, six et sept parties (voix et instruments) *et basse continue ad lib. Opus undecimum.* SWV 369-397.

1650 *Symphoniarum Sacrarum-Tertia Pars (Symphoniae sacrae III).* Concerts spirituels à cinq, six, sept et huit parties « obligées » (voix et instruments), *complementum ad lib.* (voix et instruments) et basse continue. *Opus duodecimum.* SWV 398-418.

1652 *Ein Trauer-Lied à quatre voix* (pour la mort d'Anna Margarethe Voigt, survenue le 21 septembre 1652). SWV 419.

1657 *Douze Chants spirituels (Geistliche Gesänge)* à quatre voix et basse continue *ad lib. Opus decimum Tertium.* SWV 420-431.

1657 *Canticum B. Simeonis.* Deux motets sur le même texte à six voix et basse continue *ad lib.* (pour la mort du Prince-électeur Johann-Georg Ier de Saxe). SWV 432-433.

1663 *Wie wenn der Adler...* Aria pour voix seule et basse continue. SWV 434.

1664 *Histoire de la joyeuse et glorieuse Naissance du Fils de Dieu et de Marie, Jésus-Christ (Histoire de la Nativité),* pour voix, instruments et basse continue. SWV 435.

1671 *Psaumes 119 et 100 (« du Roi et Prophète David ») et un Magnificat allemand* à double chœur (seule la page de titre a été imprimée). SWV 482-494.

B. Partitions conservées a l'état de manuscrits

(*Nous ne citons ici que les pièces les plus importantes*)

1624 (vers) *Dialogo per la Pascua* pour quatre voix et basse continue. SWV 443.

1630 (vers) *Es gingen zweene Menschen hinauf.* Dialogue pour quatre voix et basse continue. SWV 444.

1625 (avant - ?) *Cantique des trois enfants dans la Fournaise.* (Concert *pour Favoritchor à cinq voix, cinq instruments ad lib.* Cappella à cinq instruments et voix ad lib. et basse continue. SWV 448.

1625 (avant) *Psaume 8 : Herr unser Herrscher.* Concert à cinq voix, six instruments *ad lib.* Chapelle à cinq voix *ad lib.* et basse continue. SWV 449.

1627 *Da Pacem, Domine, in diebus nostris.* Concert pour deux chœurs,

voix et instruments et basse continue (composé pour la diète collégiale de Mühlhausen). SWV 465.

1638 (avant) *Psaume 15, Herr wer wird wohnen in deinen Hütten,* pour deux chœurs, voix et instruments et basse continue. SWV 466.

1617 (vers - ?) *Magnificat latin,* pour trois chœurs (un chœur à quatre voix, deux concerts instrumentaux à trois voix), deux chœurs de chapelle *ad lib.* et basse continue. SWV 468.

1620 (vers) *Surrexit Pastor bonus.* Concert à deux chœurs (voix et instruments) deux chœurs de chapelle *ad lib.* et basse continue. SWV 469.

1668 (avant) *Te Deum allemand dit « de Erfurt »* (authenticité douteuse du manuscrit). SWV 472.

1638 (avant) *Psaume 127, Wo der Herr nicht das Haus bauet,* pour deux chœurs, voix et instruments et basse continue. SWV 473.

1614 (vers) *Veni sancte Spiritu.* Concert à quatre chœurs (voix et instruments) et basse continue. SWV 475.

1630 (vers) *Psaume 24, Domini est Terra et plenitudo ejus,* pour deux chœurs à quatre voix, deux concerts instrumentaux à sept et six voix, chœurs vocaux et instrumentaux *ad lib.* et basse continue. SWV 474.

1620-1630 (vers) *Vater Abraham.* Dialogue à cinq voix, instruments et basse continue. SWV 477.

1645 (vers) *Les Sept Paroles de notre très cher Rédempteur et Sauveur Jésus-Christ (Les Sept Paroles du Christ en Croix),* pour voix, instruments et basse continue. SWV 478.

1666 *Histoire de la Passion et de la Mort de Notre-Seigneur et Sauveur Jésus-Christ selon saint Matthieu (Passion selon saint Matthieu),* pour quatre voix. SWV 479.

1653 (vers) *Histoire de la Passion et de la Mort de Notre-Seigneur et Sauveur Jésus-Christ selon saint Luc* (*Passion selon saint Luc*), pour quatre voix. SWV 480.

1666 (vers) *Histoire de la Passion et de la Mort de Notre-Seigneur Jésus-Christ selon saint Jean (Passion selon saint Jean),* pour quatre voix. SWV 481.

1671 *Psaumes 119 et 100 (« du Roi et Prophète David »)* et un *Magnificat allemand,* pour deux chœurs à quatre voix et basse continue. SWV 482-494.

N.B. — Les œuvres qui ne nous sont pas parvenues ne figurent pas dans cette nomenclature.

DISCOGRAPHIE

Signalons le haut niveau de la plupart des enregistrements consacrés à Schütz. Dans la discographie qui suit, arrêtée au 1[er] février 1968, le signe * désigne une version de qualité exceptionnelle.

Madrigaux italiens de 1611 (extraits).

— Gächinger Kantorei, direction Helmuth Rilling. 1 disque 30 cm Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1318 (10 madrigaux).

— Wiener Motettenchor, direction Bernhard Klebel. 1 disque 30 cm Harmonia Mundi HMO 30 529 (11 madrigaux).

Psaumes de David.

— Singet dem Herrn ein neues Lied ; Wohl dem, der nicht wandelt ; Jauchzet dem Herren alle Welt ; Wie lieblich sind deine Wohnungen ; Der Herr ist mein Hirt ; Aus der Tiefe, ruf ich, Herr ; Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn (avec le Magnificat allemand de 1671) ; Dresdner Kreuzchor, direction Rudolf Mauersberger. 1 disque 30 cm Archiv Produktion 198 369*.

— Ach Herr straf mich nicht ; Danket dem Herren, denn er ist freundlich ; Der Herr ist mein Hirt ; Wohl dem, der nicht wandelt ; Nun lob, mein Seel ; Westfäliche Kantorei, ensemble instrumental, direction Wilhelm Ehmann. 1 disque 30 cm Cantate 658 215 *.

— Voir également anthologies.

Histoire de la Résurrection.

— H. U. Mielsch (évangéliste), solistes, Schwäbischer Singkreis, ensemble instrumental, direction Hans Grischkat. 1 disque 30 cm Vox 500 970.

— Helmut Krebs (évangéliste), solistes, Norddeutscher Singkreis, ensemble instrumental, direction G. Wolters. 1 disque 30 cm Archiv Produktion 198 022 *.

Magnificat latin.

— Solistes, Spandauer Kantorei, ensemble instrumental, direction Helmuth Rilling (avec Magnificat à six voix de Monteverdi). 1 disque 30 cm VOX DL 1 430 *.

— Intégrale. Dresdner Kreuzchor, direction Rudolf Mauersberger. 1 album de 3 disques 30 cm TELDEC SAWT 9468-9470 *.

— Gächinger Kantorei, direction Helmuth Rilling. 2 disques 30 cm Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1310 et 1320 (intégrale en cours de parution).

Psautier de Becker (voir anthologies).

Symphonies sacrées I .

— In te Domine speravi ; Venite ad me ; Anima mea liquefacta est ; Adjuro vos ; O quam tu pulchra es ; Veni de Libano ; Fili mi Absalon ; Buccinate ; Jubilate Deo. Margret Reuter-Edzart, Kurt Huber, Wilfred Jochims, Wilhelm Pommerien, ensemble instrumental direction Helmuth Rilling. 1 disque 30 cm Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1323 *.
Voir également anthologies.

Symphonies sacrées II.

— Singet dem Herren ein neues Lied ; Der Herr ist mein Licht ; Lobet den Herren in seinem Heiligtum ; Freuet euch des Herren ; Ich werde nicht sterben ; Ich danke dir Herr ; Herzlich lieb hab ich dich, o Herr ; Meine Seele erhebt den Herren ; Elisabeth Speiser ; Maureen Lehane ; Hans Joachim Rotzsch ; Kurt Huber ; Wilhelm Pommerien, ensemble instrumental, direction Helmuth Rilling. 1 disque 30 cm Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1324 *.
— Voir également anthologies.

Symphonies sacrées III (voir anthologies).

Requiem (Musikalische Exequien).

— Solistes, Westfälische Kantorei, ensemble instrumental, direction Wilhelm Ehmann. 1 disque 30 cm Cantate 650 205 *.

— Solistes, Wiener Kammerchor, ensemble instrumental, direction Hans Gillesberger (avec Magnificat allemand de 1671). 1 disque 30 cm Vox STDL 501 160.

— Solistes, chœurs et ensemble instrumental Schütz de Munich, direction Karl Richter. 1 disque 30 cm Archiv Produktion 14 023.

— Solistes, chorale Schütz de Heilbronn, ensemble instrumental, direction F. Werner (avec Symphonie sacrée I, Petit concert spirituel). 1 disque 30 cm ERATO STE 50 235.

Petits Concerts spirituels.

— Intégrale : solistes, Westfälische Kantorei, ensemble instrumental, direction Wilhelm Ehmann. 6 disques 30 cm Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1311-1312-1313-1314-1315-1316 *.
— Voir également anthologies.

Sept Paroles du Christ en Croix.

— Solistes, Akademie Kammerchor, ensemble instrumental Vienne, direction F. Grossmann (avec Motets de la Musique chorale spirituelle). 1 disque 30 cm VOX 640.
— Solistes, Collegium Cantorum de Zurich, ensemble instrumental, direction Max Meili (avec Symphonies sacrées II et III). 1 disque 30 cm Amadeo AVRS 6282 *.
— Solistes, Collegium musicum Stuttgart, direction Braun. 1 disque 25 cm Da Camera CH 94 003.
— Solistes, Dresdner Kreuzchor, ensemble instrumental, direction Rudolf Mauersberger (avec *Petits Concerts spirituels*). 1 disque 30 cm Archiv Produktion 198 408.
— Solistes, Monteverdi Chor Hambourg — ensemble instrumental G. Leonhardt, direction Jürgen Jürgens (avec *Passion selon saint Luc*). 1 disque 30 cm Telefunken SAWT 9 467.

Geistliche Chormusik.

— Intégrale : Dresdner Kreuzchor, ensemble instrumental, direction Rudolf Mauersberger. 1 album de trois disques 30 cm Columbia C 91 345-91 347 *.
— O Lieber Herr Gott ; Tröstet mein Volk ; Also hat Gotte die Welt geliebt ; Ein Kind ist uns geboren ; Verleih uns Frieden ; Gib Unsern Fürsten ; Sammelt zuvor das Unkraut ; Das ist je gewisslich wahr ; Die Himmel erzählen ; Ich bin ein rechter Weinstock ; Herr, auf dich traue ich ; Die mit Tränen säen ; Selig sind die Toten ; So fahr ich hin ; Ich weiss dass mein Erlöser lebt. Norddeutscher Singkreis, direction G. Wolters. 1 disque 30 cm Archiv Produktion 198 016.
— Voir aussi anthologies.

12 Chants spirituels.

— Voir anthologies.

Histoire de la Nativité.

— H.-J. Rotzsch (évangéliste), solistes, Westfälische Kantorei, ensemble instrumental, direction Wilhelm Ehmann. 1 disque 30 cm Cantate 650 201 *.

— H.-U. Mielsch (évangéliste), solistes, Schwäbischer Singkreis, ensemble instrumental, direction Hans Grischkat. 1 disque 30 cm VOX 500 780.

— Georg Jelden (évangéliste), solistes, Windsbacher Knabenchor, ensemble instrumental, direction Hans Thamm. 1 disque 30 cm COLUMBIA SAXF 1003.

Passion selon saint Luc :

— Solistes, Dresdner Kreuzchor, direction Rudolf Mauersberger. 1 disque 30 cm Archiv Produktion 198 371 *.

— Solistes, Collegium Cantorum de Zurich, direction Max Meili. 1 disque 30 cm Amadeo AVRS 6 205.

— Solistes, Monteverdi-Chor Hambourg, direction Jürgen Jürgens (avec *Sept Paroles du Christ en Croix*). 1 disque 30 cm Telefunken SAWT 9 467.

Passion selon saint Jean :

— Solistes, Westfälische Kantorei, direction Wilhelm Ehmann. 1 disque 30 cm Cantate 640 222 *.

Passion selon saint Matthieu.

— Solistes (dont Dietrich Fischer-Dieskau : l'évangéliste), Hugo-Distler-Chor, direction Klaus Fischer-Dieskau. 1 disque 30 cm Archiv Produktion 198 174 *.

Magnificat allemand de 1671.

— Dresdner Kreuzchor, direction Rudolf Mauersberger (avec *Psaumes de David*). 1 disque 30 cm Archiv Produktion 198 369.

— Wiener Kammerchor, direction Hans Gillesberger (avec *Requiem*). 1 disque 30 cm VOX 501 160.

— Voir également anthologies.

Anthologies diverses.

— Warum toben die Heiden (*Psaumes de David*) ; Saul, Saul, was verfolgst du mich ? (*Symphonies sacrées III*), Magnificat allemand de 1671 (avec *Magnificat à six voix de Monteverdi*). Kantorei Barmen-Gemarke, direction Helmut Kahlhöfer. 1 disque 30 cm Bärenreiter-Musicaphon MB 30 SL 1307.

— Attendite, popule meus (Symphonies sacrées I) ; Du Schalk-

sknecht (Geistliche Chormusik) ; Es ging ein Sämann aus (*Symphonies sacrées III*) ; Animea mea liquefacta est ; Adjuro vos (*Symphonies sacrées I*) ; Deus Misereatur nostri ; Inter brachia salvatoris (Cantiones sacrae). Chanteurs et instrumentistes des Concerts de Los Angeles, direction Robert Craft. 1 disque 30 cm Philips 641 408 AXL.

— Motets à double chœur : Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen ; Warum toben die Heiden ; Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen ; Nun lob mein Seel (*Psaumes de David*) ; Machet die Tore weit ; Ich bin die Auferstehung (Parentationsmotette) ; Komm heiliger Geist (*Symphonies sacrées III*) ; Dresdner Kreuzchor, ensemble instrumental de la Dresdner Staatskapelle, direction Rudolf Mauersberger. 1 disque 30 cm D.G.G. 139 165 *.

Motets.

Jauchzet dem Herren ; Lobe den Herren, meine Seele (*Psaumes* de David) ; Cantate Domino (*Cantiones sacrae*) ; Kommt heran, last uns fröhlich sein (*Psautier* de Becker) ; Unser Wandel ist im Himmel ; O lieber Herre Gott ; Ein Kind ist uns geboren ; Unser keiner lebet ihm selber (Geistliche Chormusik) ; Seid barmherzig (*Symphonies Sacrées III*) ; Die Worte des Einsetzung des heiligen Abendmahls (12 Chants spirituels). Solistes, Günther Arndt-Chor, ensemble instrumental, direction Günther Arndt. 1 disque 30 cm Telefunken SAWT 9414 *.

— Herr, nun lässest du deiner Diener (*Symphonies sacrées II*) ; Es ging ein Sämann aus ; Der Herr ist mein Hirt (*Symphonies sacrées III*). *Collegium Cantorum* de Zurich, ensemble instrumental, direction Max Meili. (Avec les Sept Paroles du Christ en croix). 1 disque 30 cm Amadeo AVRS 6282.

— Selig sind die Toten ; Also hat Gott die Welt geliebt ; Der Engel sprach ; Ich sterbe, siehe nun sterbe ich ; Das ist je gewisslich wahr (Geistliche Chor Musik) ; Akademie Kammerchor, direction F. Grossman (avec *Les Sept Paroles du Christ en croix*). 1 disque 30 cm VOX 640.

— Jubilate Deo (*Symphonies sacrées I*) ; Ich liege und schlafe (*Petits Concerts spirituels*), Barry MacDaniel, ensemble instrumental, direction Fritz Werner (avec Requiem). 1 disque 30 cm ERATO STE 50 235.

Divers petits concerts spirituels et symphonies sacrées (avec Haendel-Sweelinck).

— Chœurs et orchestre Telemann, direction Schultze. 1 disque 30 cm VOX 760.

— Selig sind die Toten (Geistliche Chormusik) Canby Singers, direction Canby (avec musique chorale des XVIe et XVIIe siècles). 1 disque 30 cm Chant du Monde LDX-A-48 354.

Motets de Noël (Geistliche Chormusik).

— Also hat Gott die Welst geliebt ; Das ist je gewisslich wahr ; Tröstet, tröstet mein Volk ; Ich bin eine rufende Stimme ; O lieber Herre Gott ; Ein Kind ist uns geboren Die Himmel erzählen ; Es ist erschienen ; Das Wort ward Fleisch ; Spandauer Kantorei, direction Helmuth Rilling. I disque, 30 cm Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1319.

Sept Petits Concerts spirituels.

Die Seele Christi heilige mich ; Fürchte dich nicht ; O lieber Herre Gott ; O Jesu, nomen dulce ; Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet ; Ich bin jung gewesen ; Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz. Peter Schreier, Hans-Joachim Rotzsch, Theo Adam, Hermann-Christian Polster, solistes du Dresdner Kreuzchor, direction Rudolf Mauersberger (avec les Sept Paroles du Christ en Croix). 1 disque 3 cm Archiv Produktion 198 408 *.

BIBLIOGRAPHIE

H. J. MOSER : *Heinrich Schütz, Sein Leben und Werk,* Editions Bärenreiter, Cassel, 2e édition, 1954.

F. BLUME : *Die Evangelische Kirchenmusik ; Handbuch der Musikwissenschaft,* Bücken. Postdam, 1931.

H. H. EGGEBRECHT : *Heinrich Schütz, Musicus Poeticus,* Göttingen, 1959.

Alfred EINSTEIN : *Heinrich Schütz,* Cassel, 1928.

André PIRRO : *Heinrich Schütz,* Paris, 1913.

Ajoutons enfin que les éditions Bärenreiter ont entrepris, sous le patronage de la Neue Schütz-Gesellschaft, la publication des œuvres complètes du musicien.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

La couverture reproduit un extrait du *Dialogo Per la Pascua.*

TABLE DES MATIÈRES

La Vie

L'œuvre

IMPRIMERIE AUBIN, 86-LIGUGÉ.

D. L., 2e trim. 1968. — Editeur, n° 1838. — Imprimeur, n° 4668.
Imprimé en France.

Monographies Seghers

TABLE ALPHABÉTIQUE

POÈTES D'AUJOURD'HUI (PA.)

*Les volumes marqués * sont éventuellement accompagnés d'un disque 33 t/17 cm*

POÉSIE ET CHANSONS

ÉCRIVAINS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI (E.H.A.)

	N°
Mozart	25
Poulenc	7
Prokofiev	2
Ravel	11
Rossini	35
Roussel	32
Sauguet	33
Schubert	17
Schumann	16
Sibelius	22
Strauss	12
Stravinsky	18
Tchaikovsky	9
Verdi	24
Villa-Lobos	31
Vivaldi	19
Wolf (Hugo)	36

PHILOSOPHES DE TOUS LES TEMPS (P.T.T.)

	N°
Bachelard	13
Bakounine	25
Bayle	16
Berdiaeff	32
Bergson	21
Berkeley	35
Bouddha	1
Bruno (Giordano)	31
Calvin	12
Camus (Albert)	28
Condillac	26
Confucius	3
Cues (Nicolas de)	10
Descartes	24
Empédocle	27
Epictète	11
Gramsci	29
Hegel	2
Héraclite	17
Husserl	30
James (William)	33
Jaspers	37
Jaurès (Jean)	9
Kierkegaard	5
Leibniz	4
Le Senne	42
Lucrèce	34
Lukacs (Georges)	41
Maimonide	20
Marcel (Gabriel)	22
Melanchthon	38
Montaigne	14
Platon	19
Rousseau (Jean-Jacques)	40
Russell	36
Sartre	23
Sénèque	8
Spinoza	6
Thomas d'Aquin (Saint)	15
Unamuno	7
Vico (Jean-Baptiste)	39
Weil (Simone)	18

SAVANTS DU MONDE ENTIER (S.M.E.)

	N°
Aristote	12
Bernard (Claude)	6
Branly	13
Breuil (Abbé)	24
Broglie (Louis de)	33
Cavendish	19
Clausewitz	23
Cotton (Aimé)	34
Curie (Les)	14
Darwin	29
Descartes	30
Einstein	5
Fabre (Jean-Henri)	35
Fermi	18
Flammarion	22
Franklin	25
Freud	10
Heisenberg	31
Joliot-Curie	3
Lavoisier	21
Le Corbusier	20
Leriche *épuisé*	8
Mendeleiev	17
Metchnikoff	28
Monge	27
Nicolle (Charles)	4
Oppenheimer	7
Palissy (Bernard)	32
Pasteur	15
Pavlov *épuisé*	11
Perrin (Jean)	16
Piccard	9
Röntgen	26
Sedov	1
Teilhard de Chardin	2

THÉATRE DE TOUS LES TEMPS (T.T.T.)

	N°
Beckett	2
Brecht	6
Ionesco	1
Lorca	3
Shakespeare	5
Tchekhov	4

Avec Monteverdi
dont il fut d'ailleurs
le disciple inspiré,
Schütz est l'un
des créateurs du 17e siècle
que notre époque
interroge avec une
attention et une curiosité
toujours plus vives.
C'est dire combien
l'étude de Roger Tellart —
la première de cette
importance consacrée,
en France, au père de la
musique allemande —
vient à son heure.

